Stockholm 1981.

BIRGITTA SANDSTRÖM

BÉNIGNE GAGNERAUX
1756-1795

éducation
inspiration
oeuvre

Bénigne Gagneraux 1756 – 1795

éducation – inspiration – oeuvre

Akademisk avhandling som för
avläggande av filosofie doktorsexamen vid
Stockholms universitet, offentligen
försvaras i Hörsal 8, Hus D, Frescati,
lördagen den 6 juni 1981
kl. 10.00

av
Birgitta Sandström
Fil kand

Konstvetenskapliga institutionen
106 91 Stockholm

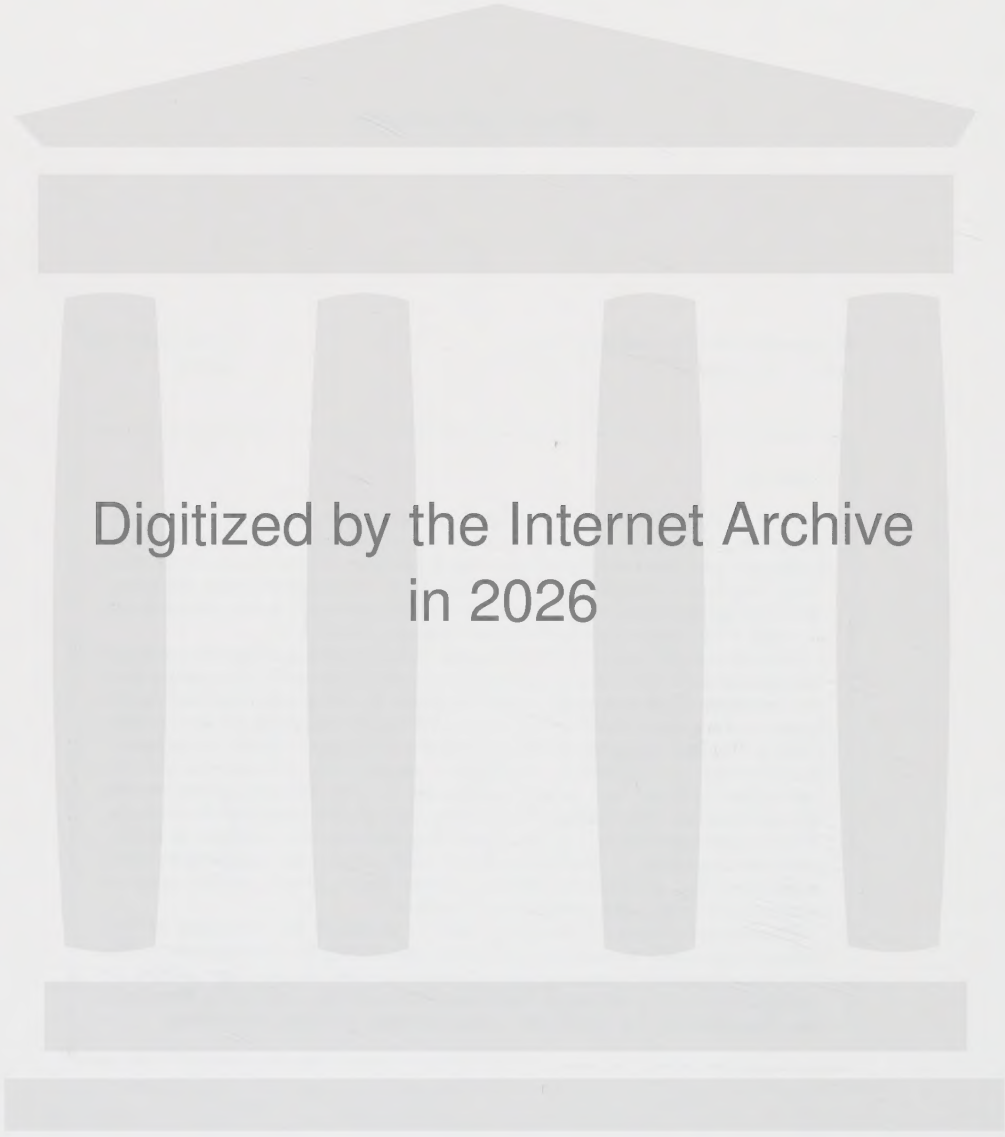
Stockholm 1981
344 sid

Abstract

During his lifetime, the painter Bénigne Gagneraux attracted very much attention, foremost in Rome where he was primarily active. His first important patron was King Gustav III of Sweden, and it was through him that Gagneraux gained his introduction to an international clientele, mainly Swedish and French. Furtermore, he was the French painter most favoured by contemporary Roman patrons of the arts.

In the main, this work is a monograph on Gagneraux. However, using a comparative method, it also evokes the artistic climate of the period and the position Gagneraux achieved. A study of his production and work leads to an understanding of the conditions dominating art life in Italy during the last decades of the eighteenth century – fashions in taste, preferences in questions of picture genre and of patronage. An important part of this work is devoted to the training given in the representative arts during the second half of the eighteenth century. This is exemplified by the fact that Gagneraux who studied at Dijon, perhaps the most important of the French provincial academies, then continued his studies in Rome during eight years, which was in accordance with a long-standing tradition.

Gagneraux's style is eclectic. This is revealed by a review of the subjects he chose to portray, by his sources and by his compositions. His most independent expression is found in his engravings where in collaboration with Wilhelm Tischbein, the German, and John Flaxman, the Englishman, he works out the principles of linear engraving.


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547015_0015

BIRGITTA SANDSTRÖM

BÉNIGNE GAGNERAUX
1756-1795

éducation
inspiration
oeuvre

B.to Gagneraux. 1785. Rome

Cet ouvrage a été subventionné par

le Gouvernement français
l'Alliance Française de Suède
Ograduerade forskares fond
Svenska Institutet
Rose Osvald Sirêns fond
Sven d'Aubignes fond

Thèse de doctorat présentée à l'Université de Stockholm, juin 1981

© Birgitta Sandström 1981

Distribution: L'auteur
Konstvetenskapliga institutionen
Stockholms Universitet
S - 106 91 Stockholm

REMERCIEMENTS

Au cours de mes années de recherches j'ai rencontré une générosité et un intérêt sans pareils. Sans l'aide, l'inspiration et l'encouragement de plusieurs personnes et institutions, cette thèse n'aurait jamais pu être menée à bonne fin et c'est un plaisir particulier de les remercier.

Je tiens tout d'abord à remercier Messieurs le Professeurs Sten Karling et Patrik Reuterswärd. C'est sous l'auspice du premier que débutèrent mes recherches et son attention personnelle m'a aidé à concrétiser l'idée de la thèse; le second a au cours des années montré un intérêt particulier et mes discussions avec lui ont toujours été fructueuses. La direction de ma thèse incombait pendant plusieurs années à Monsieur Lars Olof Larsson, puis, quand il devint Professeur à l'Université de Kiel, à Madame Margaretha Rossholm, Professeur à l'Université de Stockholm. Je leur dois un remerciement particulier et profond pour leur dévouement et leurs encouragements ainsi que pour leurs conseils pratiques. Tous mes collègues de l'Institut d'Histoire de l'Art ont suivi avec patience la progression de cette thèse et les problèmes que j'ai envisagés, et je remercie surtout Madame Eva Lasses-Johansson, Madame Jane Schultzberg et Madame Jacqueline Stare qui ont facilité les conditions de mon travail pendant ces derniers temps.

Au Nationalmuseum, Stockholm, j'ai dérangé à plusieurs reprises les conservateurs des Départements de Peinture et de Gravure et je remercie leurs chefs Messieurs Pontus Grate et Per Bjurström à qui a succédé Börje Magnusson.

A Dijon, mon travail a toujours suscité un intérêt favorable. Je remercie en particulier le Conservateur en Chef du Musée des Beaux-Arts, Monsieur Pierre Quarré, et son successeur par intérim, Madame Marguerite Guillaume, ainsi que le personnel du musée.

Partout, j'ai rencontré une complaisance particulière et je tiens à remercier Bremen Kunsthalle (Dr. Gerhard Gerkens), le Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Chambéry (Madame Nicole Jacquemin), le Musée Magnin, Dijon (Monsieur A. Brejon de Lavergnée), Nationalmuseum, Helsinki, le Musée d'Art et d'Histoire, Genève (Madame Renée Loche), Statens Museum for Kunst, den konglige Kobbersticksamling, Copenhague, Thorvaldsens Museum, Copenhague (Madame Dyveke Helsted), le Musée Cantonal des Beaux-Arts,

Lausanne (Madame Renée Canova), le Musée Municipal des Ursulines, Macon (Monsieur Jean-François Garmier), le Musée Fabre, Montpellier, et Galerie del Piemonte, Turin.

Je remercie tout spécialement Monsieur Pierre Rosenberg, conservateur au département de peinture du Musée du Louvre, et Monsieur Marco Chiarini, Directeur du Palais Pitti à Florence.

A l'Université de Montpellier j'ai eu des discussions fructueuses avec Mademoiselle Laure Pellicer et Monsieur Philippe Bordes.

Le personnel des archives et des bibliothèques m'a toujours accueilli favorablement. Je remercie tout particulièrement le personnel du la Bibliothèque Royale de Stockholm où j'ai passé de nombreuses journées à demander leur aide. Le conservateur de la Bibliothèque de Dijon, Monsieur P. Gras, et son personnel m'ont beaucoup aidé, ainsi que personnel des Archives de la Côte d'Or et des Archives Municipales de Dijon. Un remerciement aussi au personnel de la Bibliothèque du Nationalmuseum, Stockholm et à son conservateur, Madame Yvonne Frendel.

Au cours de la préparation d'une thèse il y a des personnes sans lesquelles le travail ne pourrait pas être mené à bonne fin. J'ai eu l'avantage d'être aidée par Monsieur Sylvain Laveissière, Conservateur des Musées Nationaux, qui, avec une générosité rare, m'a procuré des informations sur Gagneraux et qui n'a jamais hésité à me faire part de ses recherches. Avec Monsieur Ulf Cederlöf, Conservateur au départment de Gravure au Nationalmuseum, Stockholm, j'ai eu des discussions bénéfiques et c'est à lui que je dois la connaissance de l'atmosphère et de conditions de l'époque.

Monsieur André Kahlmann a bien voulu corriger mon français. Mademoiselle Simone Norberg a normalisé les textes des pièces annexes.

Au cours des années j'ai toujours eu le soutien infaillible de mes amis et de ma famille. Mes parents, Hedda et Carl Ivar Sandström, n'ont cessé de m'encourager et l'aide que m'a apporté mon père pour la dernière phase de composition de mon texte m'a été particulièrement précieuse. Je leur dédie ce livre, ainsi qu'à la mémoire de ma grande-mère.

Stockholm, en mai 1981

Birgitta Sandström

TABLE DES MATIERES

DATES BIOGRAPHIQUES *6*

INTRODUCTION
Buts et méthodes *7*
Littérature antérieure sur Gagneraux *8*
Résumé de la thèse *9*
Liste des expositions citées en abrégé *10*
Abréviations *11*

CHAPITRE I
La jeunesse de Gagneraux 1756-1776 *13*
La fondation et les premières années de l'Ecole de Dessin de Dijon *18*

CHAPITRE II
Les années d'étude et de misère 1777-1783 *25*
Les études à Rome *31*

CHAPITRE III
Les années de succès 1784-1792 *37*
La vie artistique à Rome pendant les années 1780 *51*

CHAPITRE IV
Gagneraux à Florence 1793-1795 *63*

CHAPITRE V - L'OEUVRE DE GAGNERAUX
Les sujets *73*
La mythologie et la poésie *75*
L'histoire ancienne *77*
L'histoire du Moyen Age et des temps modernes
Le Moyen Age *77*
Les temps modernes *79*
La littérature moderne *82*
Sujets divers: paysages, portraits, genre *83*
La composition *85*
La ligne *87*
Les modèles *90*
Instabilité et incohérence chez Gagneraux *93*
L'influence artistique de Gagneraux *95*

NOTES *97*

ICONOGRAPHIE *111*

CATALOGUE
Copies exécutées par Gagneraux *115*
Tableaux *115*
Tableaux non retrouvés *157*
Dessins *164*
Dessins non retrouvés *206*
Gravures *210*

APPENDIXE *215*

BIBLIOGRAPHIE
Sources manuscrits *263*
Périodiques contemporains *264*
Ouvrages cités *264*

INDEX DES NOMS CITES *275*

TABLE DES ILLUSTRATIONS *281*

ILLUSTRATIONS *285*

PROVENANCE DES CLICHES PHOTOGRAPHIQUES *344*

DATES BIOGRAPHIQUES

1756 — 18 septembre: naissance de Bénigne Gagneraux, fils de Claude Gagneraux et d'Anne Darbois.

1767 ou 1768 — Entre à l'Ecole de Dessin de Dijon, dirigée par François Devosge.

1771-72 — Accessits au concours annuels de l'Ecole de Dessin de Dijon.

1773 — Premier prix au concours annuel avec *Hercule à sa descente aux Enfers combat le chien Cerbère* (n° 46).

1774 — Voyage clandestin à Rome (mai-juillet). Premier prix du concours à l'Académie de Marseille (classe: dessin).

1776 — Premier concours du Prix de Rome de Dijon. Gagneraux emporte le premier prix avec *Marcus Curius refuse les présents des Samnites* (n° 42 a). Arrive à Rome le 3 décembre.

1780 — Conception d'*Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 a-c).

1781 — Exécution de la copie de l'*Ecole d'Athènes*

1782 — Maladie grave pendant l'été.

1783-84 — Dessins dans un cabaret près des Thermes de Dioclétien.

1784 — Achat d'*Oedipe aveugle qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 1) par le roi de Suède, Gustave III.

1785 — *Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 a) pour le roi de Suède. *L'Education d'Achille* (n° 5) pour le cardinal de Bernis.

1786 — Réplique de *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 b) pour le Pape. Commission des Etats de Bourgogne de peindre *La Bataille de Senef* (n° 10).

1787 — *Jupiter et Antiope* (n° 7) pour la Galerie Borghèse.

1789 — Commission des Etats de Bourgogne de peindre *Le Passage du Rhin* (n° 16); voyage à Naples.

1790 — *L'Amour et Psyché* (n° 12) pour le Palais Altieri.

1792 — Commission de peindre *Soranus et Servilie* (n° 23) pour Mesdames de France. Publication de *Dix-huit estampes au trait* (n° 460-477).

1793 — Elu membre de l'Accademia dei Forti à Rome. Janvier-février, manifestations anti-françaises à Rome. Gagneraux se rend à Florence où il arrive le 15 février. Professeur attitré de l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

1794 — Brevet de Peintre d'histoire du Roi de Suède.

1795 — 18 août: mort de Gagneraux. Inhumation le même jour au cimetière Trespiano à Florence.

INTRODUCTION

BUTS ET MÉTHODES

Le but de cette étude est de présenter le peintre français Bénigne Gagneraux et de décrire le milieu artistique où il a vécu. Gagneraux passa la plus grande partie de sa vie à Rome où il obtint de grands succès et où il participa activement à la vie artistique de son époque. A la suite des troubles et des manifestations anti-françaises à Rome en 1793, il se rendit à Florence où il mourut en 1795, dans la force de son âge. Gagneraux était à sa mort un artiste renommé; il est aujourd'hui tombé dans un oubli presque total. Sa vie et son oeuvre sont pourtant très révélateurs en ce qui concerne cette période clé que fut la seconde moitié du dix-huitième siècle et qui en tous points marque la fin de l'ancien régime.

Le plan suivi dans les quatres premiers chapitres correspond aux différentes périodes de la vie de Gagneraux. Dans chacun des trois premiers chapitres on trouvera deux parties dont la première traite la vie de Gagneraux, alors que la seconde rend compte de la vie et des institutions artistiques pendant chaque période. Le quatrième chapitre, qui porte sur les années 1793 à 1795, traite uniquement la vie de Gagneraux pendant ces années qu'il passa à Florence. En effet, la vie artistique dans cette ville à la fin du dix-huitième siècle ne fait que refléter à une moindre échelle ce qui est vrai pour Rome à la même époque.

Le cinquième chapitre porte sur l'oeuvre de Gagneraux et traite surtout le choix des sujets, à la fois chez Gagneraux et chez ses contemporains, ainsi que les procédés de composition, le traitement de la ligne et le choix de modèles, tout cela non seulement pour montrer la place que Gagneraux occupe parmi ses confrères, mais aussi pour donner une image aussi complète que possible du milieu artistique où il a vécu.

La méthode choisie est donc une méthode comparative, qui considère toujours l'artiste dans ses rapports avec son entourage. Une grande partie du texte traite l'éducation des artistes, fondement de leur activité future. On y verra aussi comment l'artiste s'est fait un nom, comment il a été lancé sur le marché et quelles ont été les réactions de son public. La situation artistique à Rome est particulière et diffère de celle de villes comme Paris,

Londres ou Stockholm. Les raisons en sont entre autres la manière dont les artistes exposaient leurs oeuvres, les périodiques romains sur l'art et la composition cosmopolite de la clientèle.

LITTÉRATURE ANTÉRIEURE SUR GAGNERAUX

Pendant le XIXe siècle, le nom de Gagneraux ne fut guère mentionné que dans sa ville natale, Dijon. C'est là que parut en 1847 l'étude fondamentale sur l'artiste, *Eloge historique de Bénigne Gagneraux*,d'Henri Baudot. A cette époque, le frère cadet de l'artiste, Bénigne-Claude Gagneraux vivait encore, et il est très probable qu'il contribua à la connaissance de Baudot sur l'artiste. Cependant, Baudot ne nomme jamais ses sources, ce qui fait que ses renseignements doivent être traités avec prudence quand ils ne peuvent pas être vérifiés. Une partie importante du livre de Baudot est le catalogue d'oeuvre qu'il reproduit et qu'il dit avoir copié d'un manuscrit de la main de Gagneraux. Ce catalogue est à la base de la connaissance de l'oeuvre de Gagneraux. L'ouvrage de Baudot parut en une deuxième édition en 1889, augmenté d'une préface et de compléments par le petit-neveu de Gagneraux, Alfred Chevrot. Cette deuxième édition est la source principale de notre travail, comme elle l'a été pour presque toutes les autres publications sur l'artiste parues depuis.

Ce fut Louis Hautecoeur qui dans son ouvrage important sur *Rome et la Renaissance de l'Antiquité pendant le XVIIIe siècle*, paru en 1912, montra l'originalité de Gagneraux en ce qui concerne la gravure au trait. Depuis, le nom de Gagneraux est souvent mentionné quand on parle de cette technique.

Dans son livre *Transformations in the Eighteenth Century*, paru en 1967, Robert Rosenblum attira le premier l'attention sur le large choix des sujets et sur le style souvent néo-baroque de Gagneraux.

On recommence à parler de Gagneraux depuis les deux grandes expositions sur le Néo-classicisme, *The Age of Neo-Classicisme*, à Londres 1972, et *De David à Delacroix*, à Paris, New York et Detroit en 1974-75. Le catalogue de cette dernière exposition contient un passage très intéressant sur Gagneraux écrit par Jean Paul Cuzin.

J'ai moi-même eu l'occasion de parler de Gagneraux, surtout de ses contacts avec quelques-uns de ses bienfaiteurs en Suède et en Italie.

Deux études scientifiques ont été consacrées à Gagneraux. Elles n'ont malheureusement pas été publiées et nous n'avons donc pas eu le possibilité de les consulter. Il s'agit d'Elisabeth Fargues, *La vie et l'oeuvre du peintre Bénigne Gagneraux*, thèse soutenue à l'Ecole du Louvre le 14 février 1941, et de Bengt Rapp, *Några obeaktade konsthistoriska relationer mellan Sverige och Rom under 1700-talets sista årtionden, Bénigne Gagneraux och hans förbindelser med Sverige 1784-95 samt Bosco Parrasios kommentar till en tuschlavering av Jonas Åkerström*, mémoireprésenté à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Lund en 1963.

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Les quatres premiers chapitres sont biographiques. La vie de Gagneraux peut se diviser en quatre parties très nettes: sa jeunesse à Dijon, ses années d'études à Rome, sa période de succès à Rome, et finalement les deux dernières années de sa vie, passées à Florence.

A Dijon, dans sa jeunesse, il reçut son éducation chez François Devosge, fondateur de l'Ecole de Dessin de Dijon. Cette école fut exceptionnelle par sa pédagogie particulière. L'Ecole de Dessin de Dijon fonda en 1776 un Prix de Rome, le seul en Province, que Gagneraux fut le premier à remporter.

A Rome, où Gagneraux se préparait à entrer dans la vie artistique, ses études suivirent le cours habituel; les institutions de différentes sortes qu'il rencontra ne le distinguent pas du tout des autres jeunes peintres étudiant à Rome: au contraire, il suivit un modèle bien établi dans cette capitale de l'art.

Ce fut en 1784 que Gagneraux obtint son premier succès. Il saisit l'occasion pour se créer une position forte dans les cercles artistiques romains. Son nom commença à être mentionné avec estime, ce qui se voit au fait que ses prix augmentent à partir de ce moment. Sa clientèle se composait surtout de personnes de l'aristocratie internationale: il fut nommé dans les périodiques artistiques romains et il est mentionné dans les journaux de voyages des étrangers de passage à Rome. Le mauvais état des finances de l'Etat de l'Eglise semble avoir été moins sensible pour Gagneraux que pour le plupart des autres artistes étrangers installés à Rome.

L'hostilité contre les Français en 1792, au début des guerres de la Révolution, obligea Gagneraux à quitter Rome. Il trouva un asile à Florence, mais il semble que sa santé mentale était atteinte par les troubles qu'il venait

de vivre. En 1795, suicide ou accident, il tomba d'une fenêtre et mourut à l'âge de 39 ans.

Son oeuvre, si estimé par ses contemporains, est caractérisé par sa variété, non seulement quand il s'agit des sujets mais aussi en ce qui concerne sa technique et ses modèles. Un examen dessujets utilisés à l'époque montre que Gagneraux avait une prédilection pour les sujets mythologiques, mais que dans ses oeuvres les plus importantes il traita l'histoire moderne. La construction ferme et le relief de ses compositions sont caractéristiques du Néo-classicimse, en même temps qu'il montre des tendances néo-baroques dans l'utilisation de la perspective oblique et de la diagonale. Dans sa recherche d'une forme pure, il s'appuie de plus en plus sur la ligne, ce qui l'amène à une simplicité de la ligne concrétisée dans une série d'eaux-fortes exécutées au trait. Gagneraux s'est inspiré des chefs-d'oeuvres de l'Antiquité aussi bien que de peintres baroques comme Poussin et Guido Reni, en passant par les grands maîtres de la Renaissance. Il en résulte une conception éclectique.

Un catalogue détaillé de l'oeuvre de Gagneraux termine ce livre. On y trouvera une documentation des oeuvres décrites et des commentaires sur l'origine des sujets, les modèles, le couleurs et la composition, ainsi que des exemples des jugements portés sur ces oeuvres par les contemporains de Gagneraux.

LISTE DES EXPOSITIONS CITÉES EN ABRÉGÉ

BORDEAUX 1958	Paris et le ateliers provinciaux au XVIIIe siècle, Bordeaux 1958
BREGENZ ET VIENNE 1968-69	Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen, Bregenz et Vienne 1968-69
COPENHAGUE 1975	Fransk nyklassicisme, Copenhague 1975
DIJON 1920	L'exposition d'art ancien, Dijon 1920
DIJON 1958	Les plus belles oeuvres des collections de la Côte d'Or, Dijon 1958
DIJON 1960	Dessins français, XVIIe et XVIIIe siècles des collections du Musée de Dijon, Dijon 1960
DIJON 1961	Une Ecole Provinciale de dessin au XVIIIe siècle. L'académie de peinture et sculpture de Dijon, Dijon 1961
DIJON 1965 I	Un descendant d'une grande famille de parlementaires bourguignons: Charles-Balthazar-Julien Févret de Saint-Mémin, Dijon 1965
DIJON 1965 II	La musique dans l'art ancien, Dijon 1965
DIJON 1969	Une collection d'amateur dijonnais, Dijon 1969

DIJON 1973	Collection Henri Breuil, Dijon 1973
DIJON 1977	Dessins français du XVIIIe siècle, Dijon 1977
FLORENCE 1977	Arte francese nelle collezioni pubbliche fiorentine, Florence 1977
HAMBOURG 1979	John Flaxman. Mythologie und Industrie, Hambourg 1979
LAUSANNE 1953	Aquarelles de A.-L.-R. Ducros 1748-1810, Lausanne 1953
LONDRES 1972	The Age of Neo-Classicism, Londres 1972
LONDRES 1974	British Artists in Rom 1700-1800, Londres 1974
LONDRES 1975	French drawings, Neo-Classicism, Londres 1975
MAYENCE 1966	Kunst des 18. Jahrhundert aus Dijon, Mayence 1966
PARIS 1931	Chefs-d'oeuvre des Musées de Province, Paris 1931
PARIS 1936	Souvenirs artistiques et littéraires recueillis sur la Bourgogne, Paris 1936
PARIS 1958	L'art français et l'Europe aux XVIIème et XVIIIème siècles, Paris 1958
PARIS-COPENHAGUE 1974-75	Le néoclassicisme français. Dessins des Musées de Province, Paris-Copenhague 1974-75
PARIS-DETROIT-NEW YORK 1974-75	De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Paris-Detroit-New York 1974-75
STOCKHOLM 1849	Förteckning öfver det Tafvel-Galleri som efter /.../ den 27 januari hålles för Allmänheten, Stockholm 1849
STOCKHOLM 1946	Gustav III i samtida konst, Stockholm 1946
STOCKHOLM 1972	Gustav III, Stockholm 1972
STORRS 1973	Rome in the 18th century. The Academy of Europe, Storrs 1973
YORK 1978	Drawings from Dijon, York 1978

ABRÉVIATIONS UTILISÉES

ACDO	Archives de la Côte d'Or
ADV	Archives départementales (Landsarkivet), Vadstena
AMD	Archives municipales, Dijon
ANS	Archives nationales (Riksarkivet), Stockholm
APB	Almanach de la Province de Bourgogne (cf Périodiques contemporains)
b.	(en) bas
BMS	Bibliothèque municipale de Dijon
BN	Bibliothèque nationale, Paris
BRS	Bibliothèque royale (Kungl. Biblioteket), Stockholm
BUU	Bibliothèque de l'Université d'Uppsala (Uppsala universitetsbibliotek)

C.D.	Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome (cf Littérature)
Cat.	Catalogue
Coll.	Collection
d.	(à) droite
D.	date, daté
dél.	délibération
dét.	détail
D.O.	Diario Ordinario (cf Périodiques contemporains)
éd.	édition
env.	environ
Exp.	Exposition (se référant à la liste des expositions citées en abrégé)
g.	(à) gauche
H.	Hauteur
inf.	inférieur
inv.	inventaire
L.	Longeur
Lugt	Lugt, F. Les marques de collections des dessins et d'estampes ou Lugt, F. Les ventes (cf Littérature)
m.	milieu
MBAD	Musée des Beaux-Arts de Dijon
MN	Nationalmuseum, Stockholm
MS	Manuscrit
n°	numéro
p.	page
pl.	planche
repr.	reproduction, reproduit
S.	Signature, signé
s.d.	sans date
sup.	supérieur
tr.c.	trait carré

CHAPITRE I

LA JEUNESSE DE GAGNERAUX 1756 - 1776

Bénigne [1]Gagneraux, né le 24 septembre 1756 à Dijon, était le fils aîné du maître tonnelier Claude Gagneraux[2] et de sa femme Anne Darbois (App. I). Ses parents eurent encore quatre filles et deux fils. Trois de ces enfants moururent très jeunes [3].

Les parents de Gagneraux étaient de petite bourgeoisie. Son acte de baptême (App. 1) nous apprend que son oncle maternel était marchand à Fontaine-les-Dijon, et qu'une autre parente était veuve d'un fermier à Dijon. La seule adresse connue de la famille de Gagneraux est Rue du Bourg, dans le centre de Dijon[4].

Il ne nous a pas été possible de déterminer la date exacte du décès de Claude Gagneraux. Il ne semble pas qu'il soit mort à Dijon, car la notice de son décès ne figure pas dans le Registre d'Etat Civil de cette ville. Il est probablement mort en 1782 ou en 1783. En effet, dans une lettre à son maître François Devosge à Dijon, Gagneraux écrit en avril 1782 qu'il a reçu des nouvelles de Dijon, mais il ne parle que de sa mère (App. XX). Etant donné qu'auparavant Gagneraux mentionnait toujours ses deux parents dans ses lettres, cette lettre pourrait indiquer que le père était très malade ou peut-être déjà mort. Nous ne possédons pas de lettres de 1783; après 1784 Gagneraux mentionne seulement sa mère dans ses lettres.

La mère de Gagneraux mourut à Dijon le 23 novembre 1794, à l'âge de 66 ans (AMD, Registre d'Etat Civil, 1EI-6). Par les descendants du frère cadet de Gagneraux, Bénigne-Claude, la famille existe encore[5].

Bien que Claude Gagneraux ait eu le titre de maître, la famille semble avoir été pauvre. D'après Baudot (1889, p. 2), les parents étaient opposés au désir de leur fils de devenir peintre et auraient préféré qu'il choisisse un métier plus en rapport avec celui de son père. Pour remédier à la situation difficile de ses parents, Gagneraux essaya, dès qu'il le put et grâce à ses contacts, d'aider son père à trouver du travail. Pendant son voyage à Rome en 1775, il visita à Beaune le baron de Joursanvault, connu surtout pour avoir été le bienfaiteur de Pierre-Paul Prud'hon. Dans sa première

lettre de Rome à ses parents (App. VI) il écrivait qu'il avait parlé avec le baron de Joursanvault d'une place *"pour écrire"* pour son père, mais que, bien que le baron eût bien voulu l'aider, il n'y avait pas de place libre pour le moment. Nous ne savons pas si Claude Gagneraux reçut jamais un poste chez le baron.

Gagneraux fut pendant toute sa vie conscient des responsabilités qu'il avait envers sa famille. Quand il se fut créé un nom connu, il envoya souvent de l'argent à sa mère. Il écrivait aussi qu'il voulait rester en Italie assez longtemps pour pouvoir donner à sa mère une pension (App. XXIV).

On ne sait rien sur la jeunesse de Gagneraux. Son nom apparait pour la première fois quand il a dix ans. Le premier juin 1766 il est parrain de son petit frère Bénigne-Claude. A côté de son père il signe l'acte de baptême (AMD, Registre d'Etat Civil, B 606). Sa signature, qui ressemble beaucoup à celle de son père, montre que Gagneraux avait reçu une certaine éducation. Ses lettres montrent qu'il a appris les rudiments de l'écriture, mais son orthographe se base plutôt sur la prononciation que sur les règles.

Nous n'avons pas trouvé la date exacte où Gagneraux commença ses études à l'Ecole de Dessin de Dijon. Selon Baudot (1889, p. 3) il commença en 1770. Or, il existe une liste des résultats, probablement d'un concours trimestriel de 1769 (ACDO, C 3219, dél. du 30 décembre 1769). Ce concours avait pour but de classer les concurrents *"d'après Nature"* et dans la première classe pour le dessin nous trouvons le nom de Gagneraux à la septième place parmi treize participants. Ce résultat qui plaçait les élèves dans les hautes classes, montre que Gagneraux avait dû commencer plus tôt, peut-être en 1767 ou en 1768. Très souvent, les élèves des écoles de dessin commençaient à l'âge de huit ou neuf ans.

Gagneraux participa à son premier concours annuel en 1771 et obtient un *"accessit au Prix de peinture d'après nature"*[6] pour un tableau intitulé *Saint André s'appuyant sur sa croix* (n° 34). Au concours de 1772, il renouvela son succès avec un nouvel accessit[7] pour un tableau qui rendait hommage à la famille Condé: *Mars se reposant sur les armes des Condés* (n° 52).

Au concours de 1773[8] il remporta le premier prix, la médaille d'or (APB, 1775, p. 162), avec un sujet tiré de la mythologie grecque: *Hercule, à sa descente aux Enfers, combat le chien Cerbère* (n° 46). A l'exposition qui

fut arrangée à la suite de ce concours Gagneraux participa avec d'autres tableaux, surtout des sujets religieux. En 1774 et 1775 il ne participa pas aux concours, mais exposa quand même[9]. Le concours annuel une fois gagné, on n'était plus admis.

Les progrès de Gagneraux furent rapides, ce qui lui permit de contribuer à la subsistance des siens. Les écoles de dessin ne donnaient des cours que le soir. Pendant la journée les élèves n'avaient pas d'obligations envers l'Ecole. Selon Baudot (1889, p. 5) Gagneraux donnait des leçons de dessin, comme le faisaient souvent les jeunes artistes pour gagner leur vie.

Le baron de Joursanvault, de même qu'il aida Prud'hon et Jean Naigeon, favorisa le talent de Gagneraux en le laissant enseigner ses enfants. Il ne semble pas que le baron de Joursanvault ait aidé l'Ecole de Dessin de Dijon directement, mais qu'il passait par exemple des commandes aux élèves les plus prometteurs. Ceux-ci lui en rendirent hommage, comme Naigeon qui peignit de lui un portrait, et Prud'hon, qui exécuta pour lui une allégorie (cf exp. Dijon 1961, n^{os} 137 et 139, et Quarré I 1959, p. 120). Les contacts entre le baron et les jeunes artistes ne cessaient pas quand ces derniers quittaient Dijon; le baron continuait, par correspondance, à s'intéresser à ses protégés (cf Morand 1883).

Baudot cite (1889, p. 5 note) aussi parmi les élèves de Gagneraux, les enfants de la famille Gemeux, mais nous n'en avons pas de preuves.

Dans l'Almanach de la Province de Bourgogne pour l'année 1775 (p. 166) se trouve un article qui traite des trois meilleurs élèves de l'Ecole de Dessin de Dijon, parmi eux Gagneraux. On peut y lire à son sujet: *"L'ardeur de l'étude avoit conduit dans cette même Ville* /Rome/ *un autre Eleve, nommé le sieur Gagnerot, Peintre, qui avoit cru pouvoir s'y soutenir par son travail, mais le défaut d'argent et de secours pour sa subsistance, l'a forcé de quitter cette première Ecole des Beaux-Arts. Obligé de retourner à Dijon, il a été admis au concours de l'Académie de Marseille, & a remporté le premier Prix."*[10]

Ce premier voyage de Gagneraux fut clandestin. Baudot (1889, pp. 5-15) nous le raconte d'une manière très vivante. Sur le bateau qui menait Gagneraux de Marseille à Civita-Vecchia on lui vola sa bourse avec tout son argent. A Rome, où il arriva en mai 1774, il fut aidé par un ami de sa ville

natale, le peintre J.B. Tonnesse, qui était venu à Rome aux frais de sa famille. Quelques jours après son arrivée Gagneraux écrivait à sa famille et à Devosge pour les renseigner sur ce qu'il avait fait[11]. Il leur demandait aussi une aide financière pour pouvoir rester à Rome. Après deux mois dans cette ville, il fut forcé de s'en retourner, faute d'argent. Pour le retour il prit la même route que pour l'aller. Son passeport (BMD MS 2134) était signé du 7 juillet 1774 par l'ambassadeur de France à Rome, le cardinal de Bernis, avec lequel Gagneraux aura par la suite des contacts étroits.

A Marseille l'Ecole de Peinture venait d'ouvrir son concours annuel. Gagneraux décida d'y participer et remporta le premier prix qui consistait en un diplôme daté du 28 août 1774 et une médaille d'or (App. II)[12]. D'après les notes de Baudot (BMD, MS 2062), ce fut à cette occasion que Gagneraux devint membre de l'Académie de Marseille[13].

Dans la lettre de Rome, citée ci-dessus, Gagneraux aurait demandé à ses parents de prendre contact avec Devosge et de le prier de demander aux Elus des Etats de Bourgogne un subside pour son séjour à Rome. Cette demande n'aboutit pas, mais Baudot (1889, p. 10) constate que bien que Gagneraux n'eût obtenu aucune aide pour le moment, l'idée se présenta d'établir un Prix de Rome. Cette demande serait donc à l'origine du Prix de Rome institué par l'Ecole de Dessin de Dijon sur la requête de Devosge. La délibération sur la fondation d'un Prix de Rome par les Etats de Bourgogne est datée du 2 janvier 1776[14].

Le concours pour le Prix de Rome fut organisé sous les mêmes formes que les concours annuels[15]. Par les procès-verbaux du 20 septembre 1776 des Etats de Bourgogne (ACDO, C 3229) nous pouvons suivre très exactement le déroulement de ce concours, qui était divisé en deux classes, l'une pour la peinture et l'autre pour la sculpture.

Le premier concours fut ouvert le 10 juillet 1776. Ce jour-là, Devosge présenta les quatres sculpteurs et les six peintres qui avaient été admis à concourir. Les six peintres étaient: J.B. Tonnesse, mentionné ci-dessus, qui avait déjà gagné le premier prix au concours annuel en 1771; Anne Dubois, premier prix en 1772; Gagneraux; Louis Bienvenu, premier prix en 1775; Pierre Allotte qui avait reçu un accessit en 1774, en 1775 et en 1776; Pierre Paul Prud'hon, premier prix en 1776 (cf exp. Dijon 1961, pp. 13-14).

Le sujet presenté aux peintres était le suivant: *Les Samnites qui députerent des Ambassadeurs à Marcus Curius qu'ils trouverent mangeant dans une Ecuelle de bois de Légumes, ils lui présentèrent une grande somme d'or, le suppliant d'accepter ce présens, mais Marcus Curius se mit à sourire et leur dit; remportés ces Richesses qui ont peut être été formées du sang et de la sueur de plusieurs hommes et Vous souvenez que je ne puis être vaincu par les Armes et corrumpu par Votre Argent.* Pour la sculpture on avait choisi *Le bon samaritain.*

Le lendemain, les esquisses furent jugées et trois peintres furent admis à continuer: Gagneraux, Tonnesse et Dubois. Le treize septembre le travail des concurrents était terminé, et le quinze septembre le jury fit son choix. Le tableau marqué de la lettre *C* avait reçu tous les votes du jury. C'était le tableau de Gagneraux. Le certificat est daté du même jour (App.III). Parmi les sculpteurs Claude Renaud fut proclamé vainqueur.

La seule chose que l'on sache sur les tableaux présentés à ce concours est, en plus du sujet, le format imposé: quatre pieds de long sur trois de haut (env. 130 x 97 cm[16]). Dans un article sur les deux peintres Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon, élèves à l'Ecole de Dessin de Dijon, Pierre Quarré (1963, p. 124 note 1) émet l'hypothèse que le tableau gagnant, c'est-à-dire celui de Gagneraux, pourrait se trouver au Musée des Beaux-Arts de Nancy sous le nom de Jean Naigeon. Un tableau non signé fut inscrit dans l'inventaire du Musée en 1823 (n° 434) sous le titre *Fabricius refuse les présents de Pyrrhus* (fig. 110). La provenance n'en est pas indiqué[17]. D'après Quarré, ce tableau pourrait bien être le tableau gagnant de Gagneraux. Quarré base son hypothèse sur certaines ressemblances dans la sévérité des visages et dans les draperies, entre ce tableau et les oeuvres de Gagneraux. Il compare le tableau de Nancy avec un dessin au Musée Magnin à Dijon, *la Mort de César* (n° 90, fig. 75).

Le tableau de Nancy mesure 130 sur 98 cm, ce qui est le format des tableaux présentés au concours de 1776; le sujet est bien le même que celui qui fut proposé par l'Ecole de Dessin de Dijon. Le titre du tableau a pu être changé plus tard. Il n'y a aucun doute qu'il s'agisse d'un tableau fait par un artiste au début de sa carrière. Certains détails sont traités très maladroitement, surtout dans la perspective et dans les proportions.

Cependant, cette attribution ne peut être soutenue si l'on compare ce tableau avec des dessins faits par Gagneraux à la même époque. Ces dessins

(n^{os} 68-70, figs. 108, 111 et 113) ont une force dans la ligne et une sûreté dans l'exécution qui manquent dans le tableau de Nancy. La sécheresse que l'on trouve parfois dans l'oeuvre de Gagneraux se retrouve dans les oeuvres des autres élèves de l'Ecole de Dessin de Dijon et ne saurait donc présenter une base suffisante pour une telle attribution.

L'esquisse (n^{o} 42 b) faite par Gagneraux pour son tableau gagnant fut probablement envoyée comme cadeau par le peintre lui-même au baron de Joursanvault, peut-être pour le remercier de son appui passé. En effet, dans une lettre datée de 1776 (App. IV), le baron remercie Gagneraux d'une esquisse et lui envoie un cadeau en retour, probablement une somme d'argent.

Gagneraux et Renaud, qui avait remporté le premier prix de sculpture, ne pouvaient pas financer leur voyage. A la suite d'une enquête, les Etats de Bourgogne fixèrent alors de nouvelles règles pour le paiement de la pension. Au lieu de 600 livres par an, il leur serait versé 700 livres la première et la quatrième année, et 500 livres les deux autres années. La requête fut traitée rapidement, les deux artistes ayant hâte de commencer leur voyage; s'ils tardaient la neige les empêcherait de passer les Alpes (ACDO, C 3693, dél. du 18 octobre 1776). Gagneraux partit pour Rome le 2 novembre 1776[18)].

LA FONDATION ET LES PREMIÈRES ANNÉES DE L'ÉCOLE DE DESSIN DE DIJON

L'Ecole de Dessin de Dijon où Gagneraux apprit les principes de son art fut fondée en 1766. Plusieurs autres académies du même genre furent fondées en province pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Dès 1670 Paris avait encouragé la fondation d'académies de province, mais, à part quelques tentatives précoces, ce n'est qu'après 1745 que l'idée fit son chemin. Au moment de la Révolution il existait une trentaine d'académies en province[19)].

De même que l'Ecole de Dessin de Dijon, la plupart des académies de province furent créées *"pour l'Encouragement du Commerce et Exiter les Arts et l'Industrie dans la Province"* (ACDO, C 3219 dél. du 30 décembre 1769). Une école de dessin n'encourageait pas seulement des talents purement artistiques. En apprenant le dessin aux artisans, on espérait améliorer la qualité de leurs produits et développer le commerce dans la province. C'était l'époque du mercantilisme (cf Pevsner 1940, pp. 152-164).

L'intérêt nouveau porté à l'artisanat se reflète surtout dans *l'Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert qui commença à paraître en 1751. Les articles concernant ce que nous appellons les arts appliqués sont soigneusement documentés et contiennent des illustrations très détaillées. Rousseau, dans *L'Emile* (1762), souligne combien il est important d'apprendre un métier. Il y recommande aussi l'étude du dessin, car la connaissance du dessin exerce les facultés d'observation, chose essentielle pour la connaissance.

Vers l'époque de la parution de *L'Emile*, Jean-Jacques Bachelier commençait, à Paris, à travailler au programme d'une école où les artisans pourraient acquérir de solides connaissances en dessin. Cette école fut ouverte en 1767. Dans un mémoire de 1774 Bachelier écrit: "/Le dessin/ *est l'âme de plusieurs branches de commerce; c'est lui qui fait donner la préférence à l'industrie d'une nation; il centuple la valeur des matières premières, et souvent il en fait sortir du néant; lui seul peut verser dans le commerce des richesses immenses; les étoffes, l'orfévrerie, les bijoux, la porcelaine, les tapisseries et tous les métiers relatifs aux arts ne doivent opérer que par ses principes; son goût varie leurs productions à l'infini; de la certitude dans le travail naît la promptitude de l'exécution; une exécution rapide facilite les débouchés par le prix modéré qu'une nation met à son industrie, en faisant payer à ses voisins une contribution volontaire que lui assure sa supériorité dans les arts; c'est à cette supériorité que toutes les nations sont forcées de rendre hommage quand elles érigent des monuments à la gloire des héros.*" (Courajod 1874, p. 197)

L'année même où fut fondée l'école de Bachelier, le directeur de l'Académie de Rouen, Jean-Jacques Descamps, obtenait le prix de l'Académie française pour un livre intitulé *Sur l'utilité des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*[20]. Notons aussi M. Picardet l'aîné qui, en 1767 tint à l'Académie de Dijon un discours intitulé *Considérations sur les Ecoles où l'on enseigne l'art du dessin* (Courajod 1874, p. LXVII).

Dans l'école de Bachelier qui était entièrement consacrée aux Arts appliqués, 1500 élèves recevaient leur éducation. Ils étaient admis dès l'âge de huit ans.

L'Ecole de Dessin de Dijon n'avait que 150 élèves. Deux des huit classes étaient consacrées aux Arts appliqués, sans doute sous l'influence des idées de Bachelier. Il n'est pas impossible que les idées de Rousseau aient

aussi joué un certain rôle. N'oublions pas que ce fut à l'Académie de Dijon que Rousseau présenta en 1750 son *Discours sur les Sciences et les Arts*.

Les deux classes consacrées aux Arts appliqués étaient pour les *"Sculpteurs d'ornements, tels qu'Orfèvres, Serruriers, Marbriers, Plâtriers, &c"* et pour les *"Dessinateurs d'ornements"* (APB 1772, p. 189). Les autres six classes recevaient des peintres, des sculpteurs et de dessinateurs de différents niveaux.

L'Ecole de Dessin de Dijon s'inspirait donc des idées nouvelles. La fondation, le développement et la prospérité de cette école sont dus aux saines idées pédagogiques et à la forte personnalité d'un seul homme: François Devosge[21]. Devosge ouvrit en 1765 une modeste école de dessin[22] où il enseignait les bases du dessin et où les élèves dessinaient aussi d'après le modèle. Probablement inspiré par les académies de province qui existaient déjà, il cherchait l'appui d'amateurs intéressés afin de pouvoir ouvrir une école organisée. Il trouva son meilleur appui en la personne de Bénigne Legouz de Gerland, Grand Bailli de Dijon. La proposition de Devosge de créer une école de dessin fut approuvée en décembre 1766 par les Etats de Bourgogne, qui donnèrent les garanties économiques. Devosge en devint le directeur et l'unique professeur.

L'enseignement fut organisé selon les principes en vigueur dans les académies d'art depuis le XVIIe siècle. Les élèves commençaient par apprendre les proportions, puis il dessinaient d'après les dessins du maître et copiaient des plâtres et des gravures d'après les grands maîtres. Les élèves des hautes classes peignaient et sculptaient d'après le modèle vivant.

L'enseignement avait, en général, lieu le soir pendant deux heures. Pendant que les élèves travaillaient, chacun selon sa classe, le professeur corrigeait. Pendant le repos du modèle, le professeur lisait et expliquait des textes sur l'art.

L'enseignement comportait plusieurs concours. Les concours trimestriels permettaient de répartir les élèves dans les différentes classes. Ils avaient aussi pour but de ranger les élèves dans chaque classe. Ainsi l'élève était conscient de sa position parmi ses camarades.

Chaque année on organisait un concours plus important où on distribuait des prix, habituellement sous forme de médailles et de mentions. Un sujet

généralement historique, était donné aux concurrents qui, après avoir fait leurs esquisses, disposaient d'un certain délai pour l'exécution de leurs oeuvres. Après la distribution des prix, une exposition permettait aux élèves de montrer les progrès qu'ils avaient fait pendant l'année[23].

Le programme de l'Ecole de Dessin de Dijon ne diffère guère de celui des autres écoles de dessin de la même période. Cependant, en plus de l'existence de deux classes pour l'artisanat, on peut noter que Devosge était le seul professeur. Il semble que cela ne se soit fait dans aucune des autres écoles. A Rouen, par exemple, où l'école était dirigée par une personnalité très forte, Jean Baptiste Descamps, on employait plusieurs professeurs (Chennevières-Pointel 1850, p. 58).

Il ne semble pas que Devosge ait beaucoup influencé ses élèves, bien que l'on puisse trouver certains traits communs dans leur façon de dessiner, par exemple dans les draperies, et dans une certaine faiblesse pour les lignes souples et gracieuses du style rococo. Cela n'a rien d'étonnant, étant donné que l'enseignement était basé entre autres sur les ouvrages du professeur. Mais il semble en même temps, que Devosge ait été sensible aux talents de ses élèves et qu'il fit tout pour développer leur personalité[24]. Cela se voit surtout dans l'oeuvre de Pierre Paul Prud'hon. Cet artiste s'est développé d'une manière très personnelle et libre et ne semble jamais s'être plaint de la façon dont travaillait Devosge.

Devosge entretenait avec ses élèves des contacts très étroits. La correspondance entre les élèves et leur maître montre que leurs contacts furent ouverts et personnels. Longtemps après leur départ de l'école, les élèves restaient en relation avec leur maître, et Devosge suivait leur carrière avec grand intérêt. Dans presque toutes leurs lettres, les élèves envoyaient leur souvenir à la femme de Devosge et à son fils Antoine, qui lui aussi devait devenir peintre. Il est par exemple très touchant de lire les lettres où Prud'hon essaye de persuader Devosge d'envoyer son fils à Rome (Clément 1880, p. 167).

Pour les jeunes artistes de l'époque Rome était le grand centre d'art. C'est là que l'on pouvait étudier les grands maîtres sur place; c'était à Rome que tout se passait. Mais pour les élèves des académies de province, il était difficile d'obtenir les moyens pour y aller. Seule l'Académie royale de Paris y envoyait les gagnants du Prix de Rome. Il était très rare que les académies de province pussent financer un séjour à Rome pour leurs

élèves (Locquin 1912, p. 134).

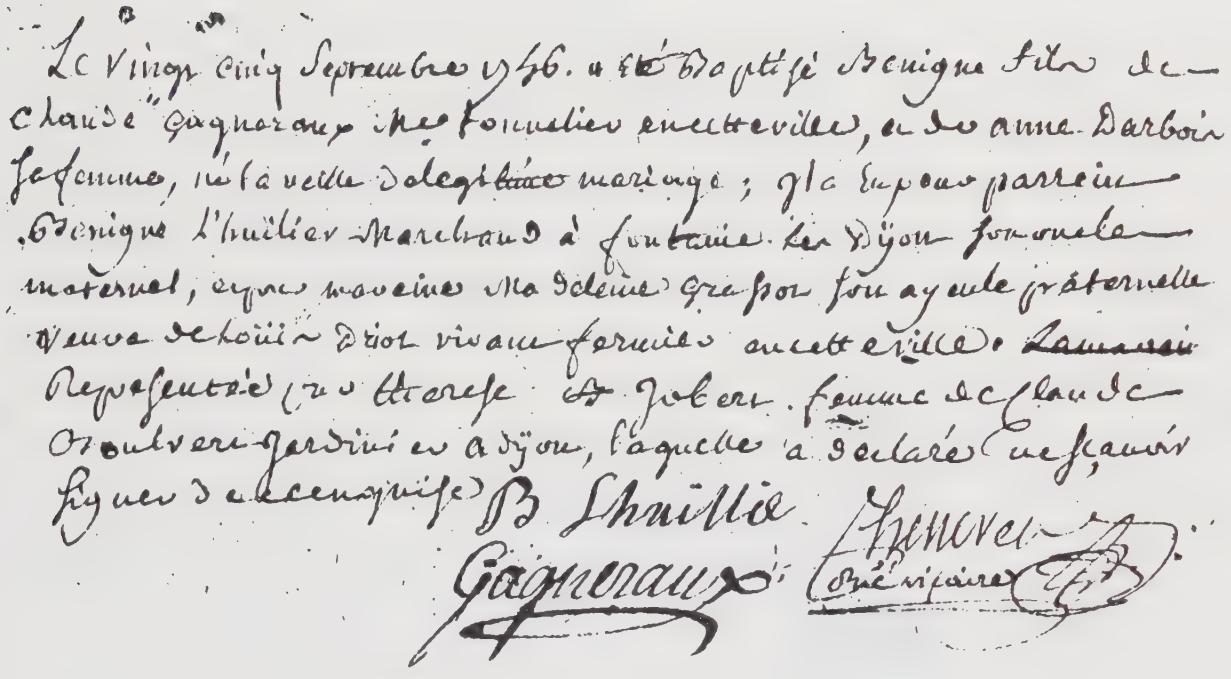
Devosge commençait à comprendre l'avantage qu'il y aurait à donner aux élèves la possibilité d'étudier à Rome. Parmi ses élèves, le peintre J.B. Tonnesse s'y rendit aux frais de sa famille et il obtint certains succès. Gagneraux y alla clandestinement (voir ci-dessus). Devosge souleva cette question avec des personnages influents. Le résultat fut que les Etats de Bourgogne, le 2 janvier 1776, instituèrent deux Prix de Rome, un pour les peintres et un pour les sculpteurs (cf note 14). Un concours devait avoir lieu tous les quatres ans. La pension consista d'abord en 600 livres mais fut portée à 1000 livres en 1781[25]. On admettait à concourir non seulement les élèves de l'Ecole de Dijon, mais aussi les élèves des autres académies, à condition qu'ils aient suivi l'enseignement de l'Ecole de Dijon pendant un an.

Le premier concours eut lieu en 1776 et les vainqueurs furent Gagneraux et Renaud. En 1780 et 1784 le prix de peinture fut remporté par Jean-Claude Naigeon et Pierre Paul Prud'hon. Le prix ne fut pas décerné en 1787. Dans la classe de sculpture les vainqueurs furent Antoine Bertrand en 1780, Pierre Petitot en 1784, et Nicolas Bornier en 1787. Par son Prix de Rome, l'Ecole de Dessin de Dijon se plaçait au même rang que l'Académie royale de Paris. L'exemple de l'Ecole de Dijon ne fut suivi par aucune des autres académies de province.

Les élèves qui avaient remporté le Prix de Rome n'avaient qu'une seule obligation envers les Etats de Bourgogne. Comme ceux qui avaient remporté le prix à l'Académie royale de Paris, ils devaient *"sous peine de privation de la dite pension /.../ envoyer chaque année dans le courant du mois d'Octobre quelques unes de leurs meilleurs Etudes, soit en Peinture, dessein et Modèle, afin qu'on juge des Progrès qu'ils y feront; et dans le Cours de la Troisième année, le Peintre sera tenu de copier dans les proportions qu'on lui désignera, le Tableau qui lui sera indiqué et le Sculpteur de faire en marbre ou en pierre, une Statue ou deux Bustes /.../. Nous leur feront fournir ou rembourser la toile, les couleurs et le marbre."* (ACDO, C 3229, dél. du 20 septembre 1776)

La Révolution frappa l'Ecole de Dijon moins lourdement que les autres académies de province. Devosge en demeura le directeur jusqu'à sa mort en 1811, date à laquelle son fils Antoine lui succéda.

La collection qui avait été créée pour les besoins de l'Ecole fut largement agrandie par les confiscations de la Révolution, et un musée fut installé en 1799 dans les Palais des Etats.



Le Vingt cinq Septembre 1756. a été Baptisé Benigne fils de Claude Gagneraux chef Formelier en cette ville, et de Anne Barbier sa femme, né la veille de legitime mariage ; a eu pour parrein Benigne Thuillier Marchand à Fontaine les Dijon son oncle maternel, et pour marreine Ma Jeanne Crespon son ayeule paternelle veuve de Noël Dion vivant Formier en cette ville de Lamanon Representée par Therese Jobert femme de Claude Gagneraux Formier garçon en cette ville, laquelle a declaré ne sçavoir signer de ce enquise B Thuillier Gagneraux Chevrier Prêtre

Acte de baptême de Bénigne Gagneraux (App. I)

N[illegible]

NOUS FRANÇOIS JOACHIM
DE PIERRE DE BERNIS,
CARDINAL EVÊQUE DE LA S. EGLISE ROMAINE

Archevêque d'Alby, Comte de Lyon, Ministre d'Etat, Commandeur de l'Ordre du Saint Esprit, Ministre de Sa Majesté très Chrétienne près le Saint Siège Apostolique, & Protecteur des Eglises de France.

PRions tous ceux qu'il appartiendra de laisser surement & librement passer, [illegible] peintre, natif de Dijon, âgé de six huit ans, retournant en France;

sans lui donner ni soufrir qu'il lui soit donné aucun empechement; mais au contraire toute sorte d'aide & d'assistance, a l'effet de quoi Nous lui avons donné le présent Passeport signé de Nôtre main, que Nous avons fait contresigner par un de Nos Secretaires, & à la marge du quel est l'empreinte de nos Armes.

Donné a Rome dans Notre Palais le 7 juillet 1774.

Card. de Bernis

GRATIS

PAR SON EMINENCE.

Bernard

Passeport délivré à Gagneraux le 7 juillet 1774, signé par le cardinal de Bernis, à Rome (BMD, MS 2134)

CHAPITRE II

LES ANNÉES D'ÉTUDE ET DE MISÈRE 1777-1783

La route de France en Italie passait généralement soit par les Alpes soit par le port de Marseille[26]. Gagneraux avait pris le bateau lors de son premier voyage clandestin à Rome. Cette fois-ci il choisit de passer par les Alpes. Il décrit son voyage dans deux lettres écrites tout de suite après son arrivée à Rome (App. V et VI).

Il se rendit d'abord à Beaune où il visita le baron de Joursanvault (cf ci-dessus pp. 13-14), puis par Châlon, il arriva à Lyon où Renaud l'attendait. Les deux camarades passèrent ensuite par Chambéry, et, la nuit avant le passage des Alpes, ils dormirent à Lannebourg, au pied du Mont Cenis. En passant le Mont Cenis, Gagneraux fut impressionné par la beauté du site.

Ils approchaient de l'Italie et n'entendaient plus parler le français que rarement. Ils virent Turin avec plaisir, mais comprirent alors aussi qu'il leur fallait faire attention à ne pas se laisser tromper s'ils ne voulaient pas payer trop cher[27]. D'Alessandria à Parme ils prirent une voiture, Renaud ayant mal au pied. Après avoir admiré le paysage toscan ils durent rester trois jours à Florence parce qu'il pleuvait; à cause de la pluie ils prirent une voiture[28] jusqu'à Rome où ils entrèrent le trois décembre 1776. Le cocher leur trouva dans la Via Frattina une chambre meublée qu'ils louèrent pour une année.

Un grand souci occupa leurs premiers mois à Rome: leur malle tardait. En lisant la lettre de décembre 1776 (App. VI) de Gagneraux à ses parents, nous comprenons combien le XVIIIe siècle était, lui aussi, un siècle bureaucrate. Ce ne fut qu'au mois de mai que Gagneraux put annoncer à ses parents (App. VII) que sa malle était enfin arrivée. Les frais se montaient à la somme considérable de 36 livres, soit environ 5 % de la pension annuelle.

La pension, base fondamentale de leur séjour à Rome, leur fut payée par le consul français à Rome, Louis Digne, avec un tiers chaque trimestre.

Gagneraux et Renaud trouvèrent bientôt que le montant de leur pension était trop bas et, pendant plusieurs années, leurs lettres nous parlent de

leurs soucis d'argent. Leurs problèmes commencèrent en mai 1777. Ils s'étaient rendu compte que leur chambre était trop chère, mais, comme ils l'avaient louée pour une année, ils ne pouvaient pas déménager. Renaud avait été malade et les frais de transport de leur malle avaient été élevés.

Les Etats de Bourgogne avaient décidé que les frais du voyage seraient inclus dans la pension (ACDO, C 3229, dél. du 20 septembre 1776). En décembre 1777 Gagneraux pria Devosge (App. X) d'adresser une requête aux Etats de Bourgogne afin que le voyage leur soit payé en plus de la pension, mais il ne semble pas que les Etats aient jamais discuté cette question.

En 1778 leurs dettes augmentèrent encore. Puis Digne, n'ayant pas reçu de directives des Etats de Bourgogne,se montra très peu disposé à payer la pension du premier trimestre au moment ou il aurait dû le faire. Désespérés, Gagneraux et Renaud écrivirent une lettre à Devosge (App. XI) où ils lui expliquaient la situation. Ils n'avaient pas été payés par les Etas de Bourgogne pour des travaux qu'ils leur avaient envoyés. Ils devaient de l'argent partout; chacun devait 50 écus romains (500 livres françaises[29]) à l'aubergiste chez qui ils mangeaient. Ils n'avaient pu payer leur loyer. Ils ne pouvaient pas travailler sous cette pression économique. Ils reclamèrent de l'argent pour pouvoir retourner en France s'ils ne recevaient pas au moins une pension annuelle à l'avance. La situation devenant insoutenable, ils renouvelèrent leur demande dans une lettre (App. XII) quinze jours après.

Enfin, le trois mars 1779, Devosge put charger Digne de payer 600 livres hors de la pension, somme considérée comme une gratification des Etats de Bourgogne. Même Digne fut soulagé: *"Vous avez fait, Monsieur, une oeuvre bien méritoire en procurant à ces deux jeunes artistes un soulagement à leur situation; leur conduite, leur application et l'intérêt que tout le monde a pris en leur faveur sont autant de preuves de l'empressement qu'ils témoignent de répondre aux vues des Etats."* (Quarré 1969, p. 134)

A la fin de 1779 les problèmes recommencèrent, mais Gagneraux et Renaud touchèrent alors une avance sur les copies qu'ils devaient exécuter pour les Etats de Bourgogne et pour lesquelles ils devaient recevoir la somme de 1167 écus romains[30]. En mars 1782 ils reçurent encore une gratification de 1600 livres françaises chacun[31] *"ayant été reconnu qu'il n'a été payé*

aux d. Gagneraux et Renaud qu'une somme de Deux mille quatre cents livres, tandis ue les autres recevront quatre mille livres."[32)]

Naturellement, les deux jeunes artistes n'eurent pas que des soucis pendant ces premières années à Rome. Dès leur arrivée, ils comprirent qu'ils ne pourraient pas visiter les grandes galeries sans lettres de recommandation. Ils en demandèrent à Devosge (App. V). Ils firent de nouvelles connaissances qui les aidèrent beaucoup. Il semble qu'en arrivant à Rome, ils aient pris contact avec le clergé d'une des églises françaises de la ville, Trinità dei Monti. En effet, ils mentionnent qu'ils ont fait la connaissance des Pères Dumont, Jacquier, Sollet et Desalins (App. VI).

Le Père Dumont, qui était antiquaire, paraît avoir beaucoup aidé ses compatriotes. Le Père Jacquier était très connu surtout comme mathématicien. Il aida Gagneraux et Renaud à obtenir la permission de visiter la Galerie Farnèse. D'après Gagneraux cette galerie n'était ouverte que deux heures par jour aux pensionnaires de l'Académie de France (App. VI).

Ils firent aussi d'autres connaissances. Un certain monsieur Badosse les aida à visiter les galeries de Colonne, Phamphile et Médicis, qui firent une grande impression sur Gagneraux (App. VI).

Gagneraux et Renaud avaient donc mis à profit les premières semaines de leur séjour à Rome pour bien apprendre à connaître la ville. Ils dessinaient pendant le jour et lisaient le soir (App. VI et VII). Devosge leur avait certainement donné des instructions détaillées sur leur travail et Gagneraux écrivait qu'il voulait *"suivre exactement ce que vous nous prescrirez"* (App. V).

Pour la fête de la Saint Martin en 1777, Gagneraux espérait pouvoir envoyer à Devosge quelques études qu'il avait faites d'après l'Antique et d'après le Dominiquin. Il regrettait de ne pas pouvoir envoyer de tableaux. Cela dépendait du fait, disait-il, qu'il n'avait pas encore eu le temps de visiter tous les endroits où l'on permettait aux artistes de faire des copies et qu'il n'avait donc pu faire le choix d'un ou deux tableaux des grands maîtres. D'autre part, il fallait payer assez cher la permission de copier (App. IX).

Il semble qu'aux moments de grands embarras pécuniaires, Gagneraux n'ait pas pu étudier autant qu'il l'aurait voulu. Mais au mois de mars 1779 Gag-

neraux et Renaud visitèrent Vien, directeur de l'Académie de France à Rome. Celui-ci les encouragea à recommencer leurs études (App. XIV).

En 1779, les Etats de Bourgogne décidèrent (ACDO, C 3232 dél. du 13 juillet 1779) que comme travail de pension Renaud devrait copier l'*Apollon du Belvédère*[33] et Gagneraux *l'Ecole d'Athènes* de Raphaël. En octobre 1779 les deux artistes firent savoir que leurs travaux étaient en cours mais qu'ils ne pourraient pas travailler au Vatican pendant l'hiver, étant donné que le Pape y habitait alors et qu'il n'était pas permis d'y faire des études pendant cette période (App. XV).

Gagneraux ne termina sa copie qu'en 1781. Le peintre Naigeon, pensionnaire des Etats de Bourgogne après le concours en 1780, écrivait en 1781 à Devosge: *"J'ai pas encore vu son tableau. Il nous a toujours trouvé quelqu' excuse pour nous empeché d'y aller en nous disant qu'il nous ferait entré dans quelques temps sans payer car nous y aurions déjà été en payant: c'est au Vatican mais nous irons ces jours c'y sans qu'il le sache. Il conte vous envoyer son tableau par le corrier car vous ne pouviez l'avoir pour les détails, autrement."*[34]

Le 20 février 1781 Gagneraux écrivit à Devosge pour lui dire que le tableau était emballé et qu'il l'avait remis à Digne qui s'était chargé de l'envoyer. Le transport à Dijon devait durer trois à quatres semaines. Dans sa lettre, Gagneraux donnait aussi des instructions quant au placement de tableau (App. XVII).

Avant de remettre le tableau à Digne, Gagneraux le montra à Vien, qui, d'après Digne, en fut très satisfait[35].

En juillet 1781, Gagneraux reçut une lettre de Devosge, lui disant que le tableau n'était pas encore arrivé. Digne avait fait savoir à Devosge qu'il ne l'avait pas encore envoyé pour la simple raison que la caisse était trop grande.

Selon Gagneraux, Digne aurait attendu que la sculpture de Renaud fût prête, afin de l'envoyer en même temps. Il en résulta un retard d'un mois et demi. D'autre part, et contrairement à ce que qu'il avait promis, Digne n'avait pas acheminé son envoi par la voie la plus rapide (App. XVIII). Gagneraux était hors de lui.Finalement, son tableau arriva quand même à Dijon. Le huit août, il répondit à une lettre de Devosge dans laquelle celui-ci se

prononçait sur le tableau (App. XIX).

Le seul reproche que Devosge faisait à Gagneraux, était que le calque n'était pas assez soigné[36]. Gagneraux s'en défendit en expliquant qu'il avait fait de son mieux, mais qu'un gardien qui ne s'éloignait jamais avait ordre de ne pas laisser rentrer ceux qui calquaient la plus petite chose ou qui avançaient leur chaise à moins de 6 palmi[37] de l'original (App. XIX).

Au musée des Beaux-Arts de Dijon se trouve, outre la copie de l'*Ecole d'Athènes*, une copie que Gagneraux exécuta à la même époque d'après les *Trois amours* (fig. 103), alors attribués au Barroche. Cette copie fut peinte sur l'ordre de Chartraire de Montigny, sur la proposition de Gagneraux lui-même (App. IX). Montigny était trésorier des Etats de Bourgogne, donc une personnalité très importante pour Gagneraux.

En 1781 des pensionnaires de l'Académie de France avaient vu quelques dessins chez Gagneraux et les avaient décrits à Vien. Celui-ci demanda à Gagneraux de les lui apporter. Vien en fut très satisfait et invita Gagneraux à dîner.

Il l'interrogea sur ses projets d'avenir et lui demanda s'il pensait rester à Rome à l'expiration de sa pension. Gagneraux ne pouvait se décider que plus tard, après la Saint Martin. Vien lui conseilla plusieurs fois d'aller à Paris pour y concourir au Prix de Rome de l'Académie de Paris (App. XIX).

Le moment arriva où la pension prit fin, et Gagneraux dut se mettre en quête d'un travail. Baudot (1889, p. 19) mentionne qu'il peignit des éventails et que ceux-ci avaient du succès. D'après Wilhelm Tischbein (1922, p. 126) les éventails de l'époque étaient décorés avec des copies de chefs-d'oeuvres comme par exemple les plafonds de Guido Reni ou de Guerchin montrant l'Aurore, ainsi qu'avec d'autres motifs comme des monuments ou des ruines célèbres.

Antoine Bertrand raconte dans une lettre[38] qu'en 1781 Gagneraux travaillait pour Francesco Piranesi qui faisait des gravures d'après des objets antiques. Après avoir dessiné deux statues et un bas-relief antiques, Gagneraux ne continua pas; il trouvait que Piranesi ne payait pas assez (App. XX). Un de ces dessins fut gravé (n° 411, fig. 109).

Gagneraux dessina aussi pour le Père Dumont et peignit pour un baron allemand qui le paya fort bien quatre petits tableaux sur des sujets de l'*Education d'Achille*(cf n° 5). Tout ce qui nous est parvenu de cette période sont quelques dessins dont un *Festin des Dieux champêtres* (n° 76 a, fig. 50), un sujet auquel Gagneraux retournera volontiers plus tard.

Gagneraux raconte qu'il avait l'intention de faire une peinture de sa propre composition. Après avoir peint deux académies pour se perfectionner dans la legèreté du coloris, il projeta un tableau sur le sujet d'*Oedipe* (App. XX).

A la Pentecôte de 1782, Gagneraux tomba gravement malade. *"C'était une fièvre inflammatoire avec une obstruction dans le bas-ventre. J'ai été si près de la tombe que je reçus tous les sacrements, et que les médecins m'avoient condamné /.../.J'ai pris cette maladie d'un échauffement, en allant avec des amis, dans ces grandes chaleurs, aux environs de Rome, où je restai trois jours incommodé."* (App. XXII)

Ce ne fut qu'une fois le danger passé que ses amis osèrent écrire à Dijon pour informer Devosge de cette maladie (App. XXI).

Après sa guérison Gagneraux se décida à aller à Paris. Comme l'avait fait Vien, le nouveau directeur de l'Académie de France à Rome, Lagrenée, lui conseilla de concourir pour le Prix de Rome à Paris *"vu que voilà deux années que les prix n'ont pas été donnés par rapport à la médiocrité des sujets"*(App. XXII).

Le voyage devait être arrangé par un seigneur hollandais qui, après avoir commandé deux oeuvres à Gagneraux (App. XXII), avait voulu l'emmener à Venise où il aurait du copier pendant trois mois, puis à Paris, où, d'après Gagneraux, il lui aurait sans aucun doute fourni du travail (App. XXIII).

Mais Gagneraux retomba malade en automne de la même année (App. XXII) et, après cette maladie[39)], ne parla plus de quitter Rome.

LES ÉTUDES À ROME

En arrivant à Rome, les voyageurs devaient passer la douane, ce qui pouvait poser des problèmes. Puis leur premier soin était de trouver un logement. La plupart des étrangers s'assemblaient dans le quartier de la Place d'Espagne où habitaient surtout les artistes. Un logement hors de ce quartier aurait probablement été moins cher et peut-être aussi plus calme. D'après Baudot (1889, p. 25 note), Gagneraux habitait vers 1784 près du Colisée et Prud'hon déménagea très vite après son arrivée à Rome à Accanto San Lorenzo in Panisperna, expressément parce que cet endroit était plus calme (Clément 1880, p. 147). L'Académie de France à Rome logeait des externes (Lapauze 1924 I, p. 340), mais il semble qu'aucun des pensionnaires des Etats de Bourgogne n'ait profité de cette facilité.

Les embarras d'argent que connaissaient Gagneraux et Renaud semblent avoir été épargnés aux autres pensionnaires des Etats de Bourgogne. La pension fut portée en 1781 à 1000 livres par an, pour atteindre le niveau des autres pensions. Les pensionnaires de l'Académie de Paris, qui n'avaient pas de soucis de logement, de nourriture ou de matériel, recevaient 300 livres d'argent de poche (Lapauze 1924 I, p. 375). Leur voyage était aussi payé 300 livres pour les peintres et 500 livres pour les sculpteurs, ces derniers ayant plus de matériel à transporter (C.D. XV pp. 189-190).

L'organisation des études à Rome ne différait pas beaucoup de ce qui était courant en France à la même époque. Le plus important était toujours le dessin; il était la base de toute connaissance de l'art. A Rome on pouvait dessiner dans des académies ou faire des études sans maître, mais généralement on montrait ses travaux à un maître ou à des camarades qui les commentaient[40].

A Rome on pouvait choisir entre plusieurs académies. Dans les grandes académies officielles, comme l'Académie de San Luca ou l'Académie de France, on permettait à des externes de venir dessiner d'après modèle. Dans les statuts de l'Académie de France de 1775, il est prescrit que les externes n'auraient accès à la salle de dessin qu'après que le modèle et les élèves ordinaires aient pris leurs places. On dessinait entre six heures et huit heures du matin pendant l'été et, en hiver, deux heures le soir (Lapauze 1924 I, pp. 351-352). Le directeur de l'Académie de France regardait et corrigeait aussi les travaux des externes.

Certains artistes étrangers fréquentaient aussi l'Accademia del Nudo sur le Capitole, fondée par Benoît XIV. Les professeurs venaient de l'académie de San Luca. Entre autres concours on y arrangeait tous les trois ans *"le concours Capitolin"*. Le dijonnais J.B. Tonnesse (cf p. 16) y remporta un prix en 1775 (Hautecoeur 1912, pp. 51-52, Boyer 1957, p. 284).

A Rome, on trouvait aussi des académies privées et plus petites, dirigées par un maître. Wilhelm Tischbein (1922, p. 134, cf Pevsner 1940, p. 79) en compte dix, à Rome, en 1780. A part l'académie de Trippel, que Tischbein lui-même fréquentait, il mentionne celles de Batoni, de l'Abruzzi et de Bergler. Tischbein trouve que la grande différence entre les académies était que les conversations étaient défendues pendant le travail dans les académies officielles, alors qu'elles étaient permises dans les académies privées; on pouvait donc y parler d'art pendant qu'on travaillait. L'avantage des académies officielles était qu'on y voyait travailler des artistes très doués.

Pendant la journée, on dessinait dans les galeries ou en plein air. Il semble que les grandes galeries aient permis jusqu'à une certaine limite qu'on vienne y dessiner. Il n'était pas exceptionnel de voir des groupes d'artistes assemblés devant les chefs-d'oeuvres les plus importants. On visitait surtout le Vatican. Tischbein (1922, p. 135) note qu'il est amusant de voir dans les Stanze plusieurs artistes travailler en même temps mais de différentes façons. Le musée du Capitole était aussi très fréquenté. Les carnets de dessin des jeunes artistes de cette époque sont remplis de statues et de bas-reliefs ainsi que de détails de peintures importantes.

Les galeries n'étaient pas ouvertes toute l'année. Normalement, on reçevait la permission d'y travailler seulement quand les propriétaires n'étaient pas chez eux[41]. Donc, la période la plus longue pendant laquelle les artistes pouvaient travailler sans interruption était l'été, quand l'air de Rome était considéré comme malsain et que tous ceux qui en avaient les moyens quittaient la ville.

Sans lettres de recommandation toutes les portes étaient fermées. Bornier, pensionnaire des Etats de Bourgogne en 1787, n'avait pas reçu de telles lettres et le directeur de l'Académie de France à Rome, Ménageot, se montra très méfiant à son égard (Jouin 1892, p. 338). Il semble qu'à Dijon on n'ait pas compris l'importance des lettres de recommandation, bien qu'elles fussent normales à l'époque. Même Digne réagissait défavorablement

quand Naigeon et Bertrand n'étaient pas munis de telles lettres (Quarré 1969, p. 137). Gagneraux et Renaud furent obligés d'en demander à Devosge après leur arrivée à Rome.

Les visites dans les galeries comportaient certains dépenses. Il n'y avait pas d'entrée payante comme de nos jours, mais il fallait donner un pourboire aux gardiens des palais qu'on visitait. Au cours des années, le montant de ce pourboire s'était stabilisé; il était vers 1786 de 4 paoli (Moritz 1792-93 I, p. 151).La somme était la même, qu'il s'agisse d'un groupe ou d'une seule personne, ce qui, d'après Karl Philip Moritz, avait comme conséquence que même l'artiste le plus pauvre pouvait visiter les collections d'art (1792-93 I, p. 151).

Comme Gagneraux l'écrivait à ses parents (App. VII), on étudiait aussi l'anatomie. On dessinait d'après des écorchés et l'on faisait des études d'après des livres illustrés.

Les jeunes artistes lisaient beaucoup, non seulement des livres sur l'art, mais aussi des livres d'histoire ou de mythologie. Pendant cette période où les sujets historiques occupaient une place prépondérante dans les oeuvres des artistes, il était naturellement d'une grande importance de connaître l'histoire ancienne et les oeuvres des maîtres classiques. La bibliothèque de l'Académie de France semble avoir été très pauvre à cette époque. Lagrenée souhaitait en 1782 créer une meilleure bibliothèque et proposa certains livres qui devaient l'améliorer: "*Histoire de France*, *Histoire romaine*, *Histoire ancienne*, *Plutarque*, *Thélémaque*, *Les Métamorphoses d'Ovide*, *l'Arioste*, *le Tasse*, *Milton*" (C.D. XIV, p. 220). La réponse qu'il obtint ne niait pas le besoin qu'on avait d'une telle collection de livres, mais elle mettait en évidence le risque qu'ils courraient de se trouver assez vite dispersés. On peut être sûr, en tout cas, que les élèves disposaient des livres importants; ils se les prêtaient les uns aux autres, ou les achetaient (C.D. XIV, pp. 220-221). Il existait des bibliothèques, surtout dans les églises, auxquelles les artistes avaient accès[42)].

Quand le temps où la saison rendait impossible le dessin en plain air, les artistes pouvaient calquer. Des livres illustrés ou des gravures étaient la base d'un tel exercice. C'étaient surtout les livres sur l'Antiquité qui servaient de modèles. Il semble que tous les artistes aient calqué à l'époque. C'était évidemment un moyen facile d'apprendre à con-

naître les maîtres.

Les pensionnaires des Prix de Rome étaient tenus de copier les chefs-d'oeuvre des grands maîtres pour leurs académies en France. Cette obligation fut inscrite dans les premiers statuts de l'Académie de France à Rome en 1666 (Lapauze 1924 I, p. 8). Le directeur devait approuver le choix des modèles à copier; et les copies, avant d'être envoyées en France, devaient être montrées dans une exposition annuelle à la Saint-Louis, au mois d'août. A l'origine, on arrangeait un coucours avec ces copies. En France, les copies étaient de nouveau exposées, et à Paris elles étaient jugées par les membres de l'Académie des Beaux-Arts. Puis le résultat était communiqué aux pensionnaires à Rome (Lapauze 1924 I, pp. 360-366).

L'Etat disposait des copies de plusieurs manières; elles ornaient les palais royaux, servaient de cartons aux Gobelins ou, non moins, servaient dans l'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts. Il en fut ainsi très longtemps. Les Etats de Bourgogne voulaient entre autres utiliser les copies pour orner les Palais des Etats à Dijon (exp. Dijon 1961, p. 11). Comme jusque là on n'avait pas de copies du tout, on choisit quelques-uns des plus grands chefs-d'oeuvres. C'est ainsi que, comme nous l'avons déjà noté, Gagneraux copia *L'Ecole d'Athènes* et Renaud l'*Apollon du Belvédère*. Naigeon copia *L'Enlèvement des Sabines* par Pierre de Cortone et Petitot le *Gladiateur Borghèse* (Quarré 1969, p. 138). Prud'hon voulut copier le plafond de l'*Aurore* par Guido Reni, mais il n'en obtint pas la permission (Quarré 1969, p. 139). A contre-coeur, il copia le plafond du Palais Barberini par Pierre de Cortone qu'il trouvait"*un assez mauvais peintre des temps passés et que je ne suis guère content de faire*"(Clément 1880, p. 149). Prud'hon fit de cet hommage à la famille Barberini un hommage à la famille des Condé (cf Quarré I 1959, pp. 121-122).

L'exécution des copies présentait des nombreuses difficultés et entraînait de grandes dépenses. Dans une longue lettre à Devosge Prud'hon fait le détail de ces dépenses, depuis la toile et les couleurs jusqu'au transport, en passant par le pourboire des gardiens. Par rapport à la copie de Naigeon dont le coût se montait à 554 livres, Prud'hon estimait que pour une copie assez grande,600 livres ne suffisaient pas (Clément 1880, pp. 130-135). Il va de soi que ces dépenses étaient remboursées hors de la pension.

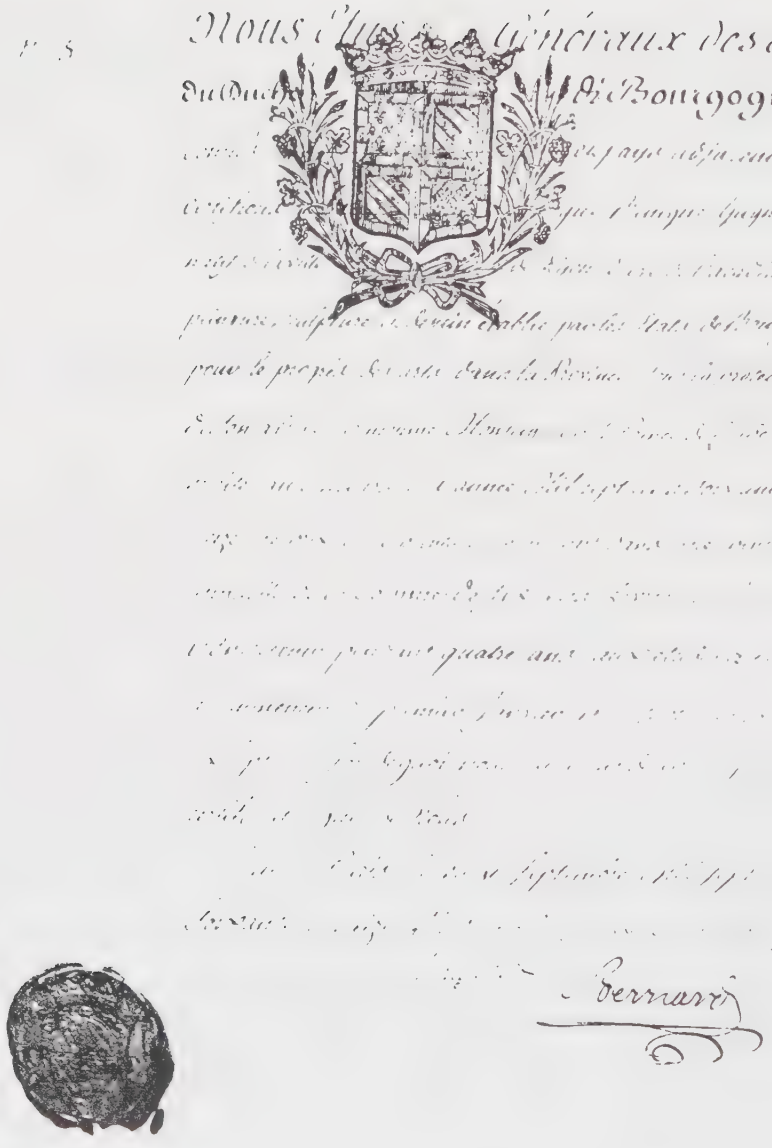
La plupart des artistes faisaient pendant leurs années d'études des excursions et des voyages. Entre 1770 et 1790 Tivoli était l'une des excursions

favorites. Tivoli fascinait par son aspect pittoresque, avec le Temple de la Sibylle et les cascades. Ce motif a été traité par presque tous les artistes de cette époque. A cette excursion on joignait très souvent une visite à la Villa d'Hadrien, qui vit son actualité renouvelée par les fouilles faites par Gavin Hamilton dans les années 1760.

Pour les artistes étudiant à Rome à cette époque, un voyage d'études à Naples était indispensable. Depuis les fouilles d'Herculanum, commencées en 1738, et de Pompéi, commencées en 1748, un véritable train d'artistes allait de Rome à Naples. Les artistes étaient très déçus de ne pas pouvoir dessiner directement d'après les objets remis au jour; le roi de Naples les gardait jalousement à Portici dont l'entrée en général était étroitement gardée. Naples et ses environs avaient aussi beaucoup à offrir aux paysagistes. Pour Goethe (1903-06 II, p. 61), Naples était le véritable domicile des paysagistes.

Il est très difficile de savoir comment vivaient les artistes qui attendaient le succès une fois la pension expirée. Ils semblent avant tout avoir été employés par des voyageurs ou des mécènes à copier des chefs-d'oeuvre. L'abbé de la Fare commanda à Prud'hon une copie d'un portrait du cardinal de Bernis (Clément 1880, p. 141, p. 151. p. 175), qui ne semble cependant jamais avoir été exécutée. Un jeune artiste pouvait aussi servir de guide ou d'antiquaire à Rome pour montrer et expliquer aux voyageurs les nomuments les plus connus. Les artistes pouvaient aussi être engagés par des voyageurs pour dessiner pendant un voyage. Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome devaient demander la permission de s'absenter. En 1776, le peintre français Roussel accompagna monsieur d'Orsay à Naples et en Sicile (C.D. XIII, p. 245-246). Louis Jean Desprez passa une longue période de sa pension aux mêmes endroits en dessinant pour monsieur de la Borde et l'abbé de Saint-Non (Wollin 1936, p. 11). Comme nous l'avons mentionné plus haut (p. 30) Gagneraux aurait dû faire, à Venise, des dessins pour un seigneur hollandais.

Les artistes employaient aussi dans leurs ateliers des jeunes gens qui les aidaient de différentes façons, et les artisans eux-mêmes se faisaient souvent aider par des artistes de la même façon que le fabricant d'éventails employait Gagneraux.



Diplôme décerné à Gagneraux pour le Prix de Rome à Dijon (App. III)

CHAPITRE III

LES ANNÉES DU SUCCÈS 1784-1792

Au cours de ses premières années à Rome, Gagneraux avait obtenu certains succès. Il avait exécuté quelques petites commandes, mais la renommée ne l'avait pas encore atteint. Antoine Bertrand, qui avait gagné le Prix de Rome de Dijon dans la classe de sculpture en 1780, parle de ses camarades dans une lettre du 6 juillet 1783 à Devosge. Il écrit au sujet de Gagneraux: *"Gagneraux n'a chargé de vous assurer de ses respects. Il a fait aveque d'autre amis dans un Cabaret des dessins sur le mur au charbon et à l'effet qui lui font bonheur d'autant plus que ce sont des impromtus faits à la sortie de boire en présence les uns des autres. L'on donne la palme à ses ouvrages sur toutes les autres. Le lieu étoit très favorable vu que c'est des termes antiques de Dioclétien. Les sujets sont des bacchanales, danse, sacrifice et tout plus grand que nature aveque des termes qui soutient la voûte aulà d'attire, ce qui donne un grand contour à l'hôtellerie et fait connaître Gagneraux."* (MBAD, Archives)

En même temps qu'il s'amusait avec ses camarades à exécuter ces décorations[43)], Gagneraux termina une peinture pour laquelle il avait fait une ébauche en 1780 (n° 78): *Oedipe aveugle qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 1). Selon Gagneraux lui-même cette peinture fut la première oeuvre de sa propre composition.

Subitement, au début de 1784, Gagneraux fixa l'attention sur lui. Pendant l'hiver et le printemps 1783-84, le roi de Suède, Gustave III, visita Rome. Dans sa suite se trouvaient entre autres le baron Evert Taube, le baron Gustave Mauritz Armfelt, le sculpteur Johan Tobias Sergel et le secrétaire Gudmund Göran Adlerbeth.

Le séjour de Gustave III à Rome joua un rôle important pour le succès de Gagneraux. Bertrand décrit les événements dans une lettre à Devosge du 13 mars 1784. Dans cette lettre il reprend la description des dessins cités ci-dessus et raconte comment la réputation de Gagneraux commençait à se répandre: *"J'ai une nouvelle, Monsieur, qui vous fera sans doute autant de bonheur que de plaisir sur le sort et le talent de Gagneraux et je m'empresse à vous l'annoncer. Vous saurez peutêtre déjà qu'il y allait tous les*

jours dans un Cabaret aveque beaucoup d'autre peintres les plus habiles des étudiants de Rome. Il décorent la salle qui étoit immense, dans les termes de Dioclétien sans autre intérêt que celui de divertissement. Gagneraux fut celui qui se distingua le plus par divers sujets, entre autres dans Le Triomphe de Bacchus, la danse d'un Satire et d'une Bacchante et autres sujets de ce genre qui convenoient très bien au lieu et à la place et faits tout au charbon avecque l'effet: les figures beaucoup plus grandes que nature. Ce que tous le monde aloit voir en foule jusqu'au Cardinaux et princes de Rome qui complimentèrent Gagneraux plus que tout les autres. Tout cela n'avoit fait que peu de choses à son état primitif. Mais il vien de débuter pour un tableau de sa composition dont le sujet est Oedipe aveugle entouré de la famille qui le pleure. Il l'a si bien exécuté du côté de la composition que du colorit qu'il a fait l'admiration de tous de connoisseurs et toute la ville a couru le voir et comme tout le monde ne parloit d'autre chose, le Cardinal de Bernisse, ambassadeur de France, le plus puissant à Rome après le pape, un jour qu'il donnoit à manger, la conversation ne roulait que sur les mérites de Gagneraux ainsi que de sa bonne conduite, ce qui engaga le Cardinal a s'informer de lui et désirer de le connaître, s'étant informer de quel pays il était, s'il avoit de la fortune, en lui repondit que non, qu'il avoit été obligé de travailler à journée chez les autres peintres pour pouvoir faire ce tableau, ce qui determina sur le champ le Cardinal à l'aider. Il lui fit dire qu'il auroit soin de lui et qu'il n'allait plus travailler chez les autres peintres ce qui fut accompagné d'une cédule de 100 écus romains en lui disant qu'il ne lui laisserait manquer de rien et que son tableau étoit à lui en cas que le roi de Suède, qui est maintenant à Rome, non voulut point. Mais le roi de Suède, étant venu et l'ayant vu, non seulement l'achetait mais lui en a commandé un autre et maintenant tout les Seigneurs à l'exemple de ceux-ci désire obtenir de son tableau. Il a eu 100 sequins de son tableau non ayant demandé davantage. Vous voyes maintenant que son chemin est fait."
(MBAD, Archives)

Ces faits sont aussi rapportés par Baudot (1889, pp. 22-25), mais sa description diffère sur quelques points de celle de Bertrand. En relatant le passage sur les dessins, Baudot dit que Gagneraux les avait exécutés dans le couvent de la Chartreuse près des Thermes de Dioclétien[44], séparément de ceux de ses camarades. Dans ce couvent, on était en train de réparer une salle et Gagneraux reçut la permission d'y dessiner. Pendant huit jours il s'enferma pour exécuter quatre grands dessins. Gagneraux fit des bacchanales dont la réputation se repandit vite et que - toujours d'après

Baudot - une foule incessante vint voir. Le roi de Suède, accompagné du cardinal de Bernis, y vint aussi. Gagneraux faillit ne pas pouvoir entrer dans les pièces barrées mais dès qu'on le reconnut, il fut presenté aux distingués visiteurs. Le Roi lui fit comprendre son enchantement et l'advertit d'une visite prochaine dans son atelier. Il s'étonna aussi du fait que le cardinal de Bernis ne connaissait pas Gagneraux[45].

Dans sa lettre du 13 mars 1784, Bertrand ne parle pas de cette visite faite par le roi de Suède pour voir les dessins de Gagneraux. Peut-être n'était-il pas au courant, peut-être aussi avait-il quelque raison de ne pas en parler.

Le secrétaire de Gustave III, Gudmund Göran Adlerbeth, nous a laissé un journal détaillé de ce voyage en Italie. Henrik Schück le publia en 1902, en l'abrégeant, mais la version originale[46], ainsi que deux versions redigées[47] par Adlerbeth lui-même, existent encore. Par la version originale nous apprenons que le Roi visita les Thermes de Dioclétien le 18 janvier, mais il ne semble pas que le cardinal de Bernis, que le Roi fréquentait pendant son séjour à Rome, ait accompagné le Roi à cette occasion. Il ressort clairement des notes du 28 mars qu'Adlerbeth connaissait les dessins et qu'ils ne se trouvaient pas dans les Thermes mêmes, mais, comme le dit Bertrand, dans un cabaret: "/Je visitais/ *près de la Piazza di Termine un Cabaret connu où dernièrement plusieurs Artistes se sont par hazard amusés à dessiner au charbon sur le mur. Je ne sais pas ce qui a motivé leur choix de ces murs comme arène pour leur compétance, mais il est cependant sûr que le patron du cabaret y a beaucoup gagné; plusieurs curieux attirés par les dessins lui laissant un pourboire. On voit ici le style de plusieurs maîtres. D'ailleurs les travaux peuvent être considerés comme des impromptus de poëtes habiles: Le divertissement a dirigé leurs mains; ainsi on retrouve dans plusieurs de ces pièces du feu et une imagination joyeuse.*"[48]

Gustave III séjourna à Rome du 24 décembre 1783 au 29 janvier 1784. Puis il se rendit à Naples d'où il retourna à Rome le 11 mars. Le 19 avril il quitta Rome pour la France. Nous sommes au courant de deux visites faites par Gustave III à l'atelier de Gagneraux au cours de ce deuxième séjour à Rome; le 14 mars et le 14 avril. Ces visites sont mentionnées par le baron Gustave Mauritz Armfelt qui, lui aussi, tint un journal pendant le voyage du Roi en Italie[49]. Son journal, qui est cependant moins detaillé que celui d'Adlerbeth, nous apprend que Gustave III avait acheté

le tableau d'*Oedipe* avant le 14 mars. Sous cette date, Armfelt écrit qu'il avait accompagné le Roi chez un jeune peintre à qui le Roi avait acheté un tableau sur Oedipe, tableau qu'Armfelt trouvait charmant (Hennings 1964, p. 214, Sandström 1972, p. 66). Baudot mentionne (1889, p. 25) une seule visite dans l'atelier de Gagneraux qui aurait eu lieu le 23 mai 1784. Or, à cette date Gustave III avait déjà quitté Rome et arrivait, ce même jour, à Turin.

Les activités, dans la domaine de l'art, de Gustave III pendant son voyage en Italie ont été étudiées par Bo Ture Eliasson (1970, pp. 18-26) qui émet (p. 21) l'hypothèse que le roi acheta l'*Oedipe* pendant une exposition des élèves à l'Académie de France à Rome le 16 mars 1784. Il base cette hypothèse sur un passage de Stålhane (1953, p. 128) qui, à son tour, se base sur l'édition de Schück du journal d'Adlerbeth (1902, pp. 152-156). Dans cette édition ce passage n'est pas clair et on peut comprendre que plusieurs peintres connus à Rome participèrent à l'exposition. Cependant, seuls le directeur et les pensionnaires de l'Académie de France pouvaient y exposer (C.D. XIV, p. 267)[50]. Le Diario Ordinario mentionne la visite du Roi à l'exposition le 15 mars (Pietrangeli 1961 10, p. 13). D'après Armfelt le Roi avait acheté le tableau avant le 14 mars et la lettre où Bertrand mentionne l'achat d'*Oedipe* par le Roi est datée du 13 mars. Le Roi était revenu de Naples le 11 mars au soir. Vraisemblablement, le Roi avait donc déjà vu et acheté le tableau avant son déjour à Naples.

Eliasson (1970, p. 22) se demande aussi comment Gustave III rencontra Gagneraux. Selon lui, il aurait pu s'agir d'une coopération entre le cardinal de Bernis et le directeur de l'Académie de France à Rome, Lagrenée. La preuve en serait l'exposition citée ci-dessus. En dehors du fait que Gagneraux n'était pas autorisé à exposer, il ne semble pas plausible que Lagrenée ait recommandé Gagneraux. Il lui fallait d'abord penser à ses propres pensionnaires, puis aux externes habitant à l'Académie. D'autre part, d'après la lettre de Bertrand du 13 mars, il ne semble pas que le cardinal de Bernis ait connu Gagneraux avant cette date[51]; c'est ce que dit aussi Baudot (1889, pp. 24-25) qui, par ailleurs, ne discute pas cette question.

Deux autres personnes pourraient, avec plus de probabilité, avoir joué un rôle dans la rencontre de Gagneraux et de Gustave III: Francesco Piranesi et Johan Tobias Sergel. En 1783 Piranesi avait été nommé agent du roi de Suède à Rome[52]. Une grande part de son travail concernait des questions

d'art. Gagneraux avait travaillé quelques années auparavant pour Piranesi (cf p. 29) et, bien que cette association eût été de courte durée, Piranesi avait certainement pu se faire une idée du talent du jeune artiste, Ce qui contredit cependant une action de la part de Piranesi est le fait que, dans aucun autre cas, il n'a établi un tel contact entre artiste et acheteur[53]. C'est pourquoi Eliasson (1970, p. 22) exclut le rôle de Piranesi dans cette rencontre.

Le sculpteur Johan Tobias Sergel, qui avait étudié à Rome entre 1766 et 1778, accompagnait maintenant Gustave III comme conseiller artistique. Sergel avait de bonnes relations avec les artistes de Rome les plus importants. Si Sergel ne connaissait pas Gagneraux depuis son premier séjour à Rome, ses anciens amis avaient pu lui parler de lui. Sergel avait peut-être aussi vu l'*Oedipe* qui, d'après Bertrand, attirait beaucoup de monde. Nous savons aussi que Sergel posséda une oeuvre de Gagneraux exécutée en 1784 (n° 2), ce qui permet de croire qu'ils étaient en relation à cette époque.

Cependant, Gustave III a très bien pu entendre quelqu'un mentionner le nom de Gagneraux au cours d'une conversation et avoir eu l'idée de lui rendre visite sans intermédiaire direct.

En plus de l'achat d'*Oedipe* (n° 1), le Roi commanda trois autres peintures à Gagneraux; un pendant d'*Oedipe* (n° 43), *L'Education d'Achille* (n° 5 b) et *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI dans le musée Pio-Clementin* (n° 3 a) qui, par la suite, attira une grande attention. On sait que Gustave III acheta peu d'art contemporain pendant son voyage en Italie[54]; Gagneraux pouvait sonc se sentir très honoré de la faveur du Roi.

Il semble que le Roi ait considéré la messe à Saint-Pierre de Rome le jour de Noël 1783 et sa visite dans le nouveau Musée Pio-Clementin le jour de l'An 1784 comme les plus grands événements de son voyage en Italie, et que ce fut pour cette raison qu'il confia à Louis Jean Desprez et à Gagneraux le soin de les immortaliser en peinture.

Le tableau de Desprez reproduit Gustave III qui, en compagnie de l'empereur Joseph II qui visitait Rome en même temps, regarde le Pape au moment de l'élévation. Le tableau montre donc le Roi protestant à l'égal de l'Empereur catholique devant le Pape (Eliasson 1970, pp. 25-26). Gustave III était le défenseur de la foi luthérienne[55]; Joseph II était le chef de la famille des Habsbourg, principal soutien des papes.

La peinture de Gagneraux montre Pie VI et Gustave III unis dans un de leurs intérêts communs: les beaux arts[56]. Les deux princes se trouvent au même niveau en admirant les grands chefs-d'oeuvre de l'Antiquité. L'idéal qu'ils représentent unit les hommes, protestants ou catholiques, roi ou pape.

Dans son tableau (fig. 13), Gagneraux ne s'est pas appliqué à reproduire scrupuleusement la verité. Eliasson (1970, p. 24) a montré comment Gagneraux, en changeant certains détails, a enrichi la peinture. Les deux princes sont représentés devant un arc de triomphe qui n'a jamais existé, entre la Salle de Muses et la Rotonde[57]. L'arrangement des sculptures est tout à fait libre: *"Les figures principales sont l'Amazone, l'Apollon du Belvédère, Méleagre et Ganymède. Les visiteurs sont reproduits en avançant d'un Panthéon plein de lumière - où la figure centrale est la reine du ciel, Junon - par la voûte large de l'arc de triomphe, flanqués par Apollon et Méleagre - deux aspects du prince: l'apollonien /.../ et l'hérculien."*(Eliasson 1970, p. 24)[58].

La composition même du tableau est tirée de *l'Ecole d'Athènes* de Raphaël. Gagneraux avait copié ce tableau quelques années plus tôt (voir p. 28). Selon Eliasson (1970, p. 25) le tableau de Gagneraux est une paraphrase de la peinture de Raphaël, à la seule différence que Gagneraux a utilisé une perspective oblique. L'architecture aussi y correspond en certaines parties, ainsi que le placement de la statue d'Apollon. Dans le tableau de Gagneraux les deux princes personnifient les différentes conceptions des philosophes grecs tels que Raphaël les a représentés. Le monde spirituel idéal de Platon est incarné par le Pape qui est le représentant de Dieu sur terre, tandis que Gustave III, monarque éclairé règnant sur un royaume terrestre représente le monde matériel d'Aristote (Sandström 1972, p. 71). La visite au musée du Vatican est ainsi tranformée, avec l'aide d'un des plus grands maîtres, en un hommage aux vertus princières et le thème principal devient l'identification du prince et de l'humaniste[59].

Aux extrêmes droite et gauche du tableau de Gagneraux sont placés deux bustes. A gauche nous voyons Homère[60]; il est probable que Gagneraux l'a mis ici pour souligner le contenu épique du tableau. A droite se trouve Sophocle, peut-être en souvenir du tableau d'*Oedipe* que le Roi venait d'acheter à Gagneraux.

Dans son tableau, Gagneraux a aussi formulé l'analogie entre le Roi et Apollon. A part le bras gauche, c'est l'*Apollon du Belvédère* qui a inspiré

la représentation du Roi. C'est la première fois que Gustave III est comparé à ce dieu, et à cette statue particulière, d'une manière aussi directe; plus tard Sergel entre autres établira la même relation[61].

Le tableau fut terminé au début de 1785 et connut un grand succès. Le Pape ayant exprimé le désir de le voir avant qu'il fût envoyé en Suède, Gagneraux l'apporta au Vatican. Le Pape lui en commanda alors une réplique (n° 3 b). Le tableau fut ensuite exposé chez le cardinal de Bernis *"quelques jours pour satisfaire la curiosité des amateurs"*[62]. Le cardinal de Bernis suivit l'exemple du roi de Suède et commanda, lui aussi, un tableau de Gagneraux: *L'Education d'Achille* (n° 5 a).

Gagneraux connaissait maintenant le succès: son nom était prononcé dans les cercles des bienfaiteurs et on parlait de lui dans les revues culturelles. Une lettre non datée d'Antoine Bertrand à Devosge relate ce succès: *"Gagneraux a autant de fortune que de talent. Le pape vient de lui ordonner une copie de son dernier tableau qu'il avait fait pour le roy de Suède. Le Cardinal de Bernis veut aussi un tableau mais d'un autre genre. Et vous sçaurez aussi qu'il en a un autre à faire pour le roy de Suède qui sera le pendant à son premier, ainsi comme vous voyez - le voilà dans le chemin de la gloire et de la fortune."*(MBAD, Archives)

Gagneraux lui-même était très conscient de son succès et le fit bien voir dans la réplique qu'il peignit de son tableau et où il se représenta lui-même à gauche entre deux dignitaires (fig. 18). Dans l'original il s'était placé au fond à droite, parlant avec Sergel et Piranesi (fig. 15). Maintenant il pouvait s'honorer d'une place plus distinguée (cf n° 3 a et b).

Gagneraux put enfin commencer à envoyer de l'argent à sa famille à Dijon (App. XXX) et fit venir à Rome son frère, Bénigne-Claude, qui avait, lui aussi, montré de l'inclination pour la peinture. Il avait étudié à l'Ecole de Dessin de Dijon et remporté le premier prix au concours annuel en 1785. Gagneraux lui envoya de l'argent pour le voyage (App. XXX). Bénigne-Claude se rendit d'abord à Paris où il visita l'atelier de David [63] et arriva à Rome en 1788. D'après Baudot (1889, p. 29) il aida son frère dans son atelier et, par la suite, grava quelques dessins de l'invention de ce dernier (cf n°s 460-477).

A l'époque du séjour de Gustave III à Rome, Gagneraux avait son domicile chez un ouvrier maçon dans le quartier du Colisée (Baudot 1889, p. 25

note)[64]. Il déménagea dans un logement plus central, à la Via del Babuino près de la Place d'Espagne[65]. Là, il pouvait mener un train de vie qui correspondait mieux à sa situation. Parmi les visiteurs célèbres qu'il reçut dans son nouveau logement, nous pouvons citer la duchesse Amélie de Weimar (Harnack 1896, p. 107) et la princesse Sophie Albertine de Suède[66]. Le secrétaire de Gustave III, Carl Fredrik Fredenheim, qui avait déjà entendu parler de Gagneraux par Piranesi en 1784 [67], lui rendit visite en 1788[68], et le futur architecte Gustaf af Sillén vint le voir quelques fois pendant son long séjour à Rome[69]. Le jeune Gustaf Ruuth séjourna à Rome en 1786-87 avec son gouverneur Peter Moberg. Dans les lettres qu'il écrivit au père de son disciple, Moberg mentionne qu'ils ont visité le "*jeune et sage*" Gagneraux[70]. Mesdames de France, les tantes de Louis XVI, le visitèrent en 1792 (C.D. XVI, p. 70) et le chancelier Gustave Adolphe Reuterholm, qui par la suite fut souvent en contact avec Gagneraux, alla le trouver pendant son voyage en Italie en 1791-92 (Schinkel-Bergman 1853 , p. 342)[71].

Nous ne connaissons que peu de chose de la vie privée de Gagneraux. Il n'en dit rien lui-même dans les lettres qui nous sont restées. Il semble qu'il essaya de s'acclimater à la vie italienne. Son prénom, Bénigne, posait sans doute des problèmes; il signait parfois ses oeuvres *B^to Gagneraux*. Sans doute se faisait-il parfois appeler Benedetto. Nous pouvons supposer que ses amis intimes étaient surtout des artistes. Les artistes bourguignons se fréquentaient. Les lauréats du Prix de Rome de 1780, Claude Naigeon et Antoine Bertrand, se plaignirent au début d'une certaine hostilité à leur égard de la part de Gagneraux, mais devinrent plus tard ses amis[72]. Gagneraux rendit visite à Pierre Paul Prud'hon et à Pierre Petitot le lendemain de leur arrivée à Rome et leur montra les curiosités de la ville (Clément 1880, p. 102).

Le Suisse Louis Ducros[73] peut avoir été un ami de Gagneraux. D'après le catalogue de Gagneraux, il fut le seul artiste à part Sergel, à posséder des oeuvres de Gagneraux peintes à Rome (cf n° 44, 50, 51, 58 et 436)

Gagneraux semble avoir pris soin des jeunes artistes. Le jeune peintre Philippe-Auguste Hennequin, qui arriva à Rome en 1787, trouva un atelier à côté de celui de Gagneraux. Celui-ci s'intéressa au jeune artiste qui l'admirait[74]. En 1792, l'élève de Desprez, Carlo Bassi, habitait chez Gagneraux à la Via del Babuino (Bildt 1903, p. 3).

En 1789, Gagneraux reçut une commande *"pour Naples"* (cf n° 7). Wilhelm Tischbein, qui avait été élu directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Naples en 1789, raconte (1920, p. 286) que Gagneraux et Ducros furent parmi ceux qui visitèrent l'Académie de Naples. Gagneraux aurait donc fait un voyage à Naples pour cette commande, peut-être en compagnie de Ducros. Il n'est pas étonnant qu'ils aient visité l'académie. Dans une académie on avait l'occasion de dessiner d'après le modèle. Pour ne pas perdre la main les artistes dessinaient beaucoup, même après que leur éducation fût terminée ainsi que le montre le grand nombre de dessins et de calques laissés par Gagneraux.

Les clients de Gagneraux venaient de toutes les parties de l'Europe mais seules deux familles romaines lui passèrent des commandes: les Borghèse et les Altieri. Dès 1780 Marcantonio Borghèse fit transformer la Villa Borghèse. Un des artistes qu'il employa fut Gagneraux (cf ci-dessous p. 52). Dans une petite salle au premier étage celui-ci exécuta un plafond représentant *Jupiter et Antiope* (n° 7), une oeuvre qui fut très estimée par ses contemporains et qui, par la suite, fut gravée par Giovanni Folo. Au Palais Altieri quelques pièces furent modernisées en 1790-92. Gagneraux y peignit un dessus de porte avec un motif pris à l'histoire *d'Amour et de Psyché* (n° 12).

La famille vénitienne Rezzonico avait une forte position à Rome, car le prédecesseur de Pie VI, Clément XIV, appartenait à cette famille. Le sénateur de Rome était depuis 1765 Don Abbondio Rezzonico. Gagneraux exécuta *Un Magicien* (cf n° 32) pour un membre de cette famille, peut-être pour le sénateur lui-même.

La commande que Gagneraux reçut de Naples en 1789, consistait en une réplique du plafond qu'il avait peint pour la Villa Borghèse (cf n° 7).

Au XVIIIe siècle, les familles italiennes n'achetèrent que peu d'oeuvres d'art contemporain (cf ci-dessous p. 52). Les commandes italiennes de Gagneraux sont donc exceptionnelles. Bien qu'elles fussent peu nombreuses, aucun autre artiste français n'en reçut autant pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Gagneraux reçut naturellement aussi des commandes françaises, surtout de Bourgogne et de ses compatriotes établis à Rome. La plus grande commande lui vint des Etats de Bourgogne qui décidèrent de confier à Gagneraux le

soin de décrire en six tableaux l'histoire glorieuse du Grand Condé. Le premier tableau de cette série fut commandé en 1786. Dans une lettre datée du 9 mai 1786 Claude Naigeon écrit au sujet de cette commande: *"Je connais le talent distingué de Gagneraux, il en a donné de grande preuve et attendez-vous avoir un superbe tableau car il se mit tout au dessin et au style, une superbe couleur fine et seduisante et faisant bien le paysage."*(MBAD, Archives)

Le tableau représente *La Bataille de Senef* (n° 10) et montre le moment où, au cours la bataille, le duc d'Enghien sauve la vie de son père, le Grand Condé. Gagneraux n'avait que peu d'expérience d'un travail aussi vaste. Par lettre (App. XXVIII), il demanda à Devosge des conseils sur les faits historiques ainsi que sur des détails purement artistiques comme la composition, le couleur et l'expression.

Les Etats de Bourgogne avaient exprimé le désir (App. XXIX) que la peinture fût prête pour leur assemblée en novembre 1787. Or, Gagneraux ne put terminer son travail à temps, soit qu'on ne lui eût pas fait part de ce désir à temps, soit à cause de l'été, qui avait été si exceptionnellement chaud qu'il avait été impossible de peindre pendant deux mois (App. XXIX). Le tableau ne fut terminé qu'en 1788. Prud'hon fit savoir à Devosge dans une lettre du mois de février 1788[75)] que le tableau serait fini dans le nouveau delai fixé, et au mois d'août 1788 le tableau partit de Rome par bateau. Il fut expédié par Digne après que Gagneraux eût arrangé tous les détails pratiques.

Pour la deuxième peinture de la série Devosge proposa *Le Siège de Fribourg*. Gagneraux trouva le sujet beau, mais il eut plusieurs objections, entre autres que ce sujet ne comportait pas de chevaux et que la composition ne serait pas jolie. Au lieu de cela, Gagneraux proposa trois autres sujets: *Le Passage du Rhin*, *La Bataille du Rocroi* et *La Bataille de Nordlingen* (App. XXXI).

On avait aussi commandé à Prud'hon un tableau pour cette série, mais il ne semble pas que Gagneraux ait connu le sujet choisi par Prud'hon (App. XXXI) et qui était *La Bataille du Rocroi* (Quarré I 1959, p. 122), un sujet que Gagneraux lui-même avait trouvé convenable surtout pour la sculpture (App. XXXI). Prud'hon, par contre, connaissait le sujet que Gagneraux devait exécuter, et discuta même avec Devosge les objections de Gagneraux contre *Le Siège du Fribourg*. Le premier avril 1789 il écrivit à Devosge:

"Je trouve les objections de Gagneraux pour les chevaux et les lointaines qui lui paroissent essentiel, bien faibles. Je ne vois pas non plus pourquoi on ne metteroit pas plutôt dans le tableau le haut de dessus de la montagne où se passe l'intérêt de l'action, au lieu de la /.../ couper si diagonalement, et l'action du prince, pourquoi était elle forcée /.../ et pas intéressant. Il me semble aussi que pour le sujet de la bataille de Rocroi qu'il auroit volontier choisi, il n'auroit pas saisi le moment le plus intéressant, puisque ce ne sont que des paroles. La champ de bataille et les officiers espoagnoles l'ont séduit, par la il n'a vu que la magnificence de la Scène." (MBAD, Archives)

Gagneraux choisit de peindre *La Passage du Rhin* (n° 16) qu'il n'avait pas discuté du tout dans la lettre citée ci-dessus (App. XXIX) mais qu'il trouvait maintenant *"le plus pittoresque"*(App. XXXIII). Il reçut la commande dans l'année agitée de 1789, et par la suite il s'inquiéta de ne pas pouvoir terminer son travail. En juin 1790 on ne pouvait pas lui faire savoir clairement s'il devait le terminer ou non, et le fait que des Français à Rome croyaient qu'il ne pourrait jamais terminer le tableau n'était pas fait pour diminuer son inquiétude (App. XXXIV). En outre, les Etats de Bourgogne furent supprimés en juillet 1790 (Quarré 1969, p. 140). Finalement, Gagneraux put poursuivre son travail, et, au début de janvier 1791, il exposa le tableau en public. *Le Passage du Rhin* attira une grande attention (cf n° 16) et semble avoir surpassé *La Bataille de Senef* dans l'estime du public (App. XXXV). Gagneraux rédigea une description du sujet car *"il y a une infinité de personnes qui ignorent absolument ce que c'est le passage du Rhin"* (App. XXXVI).

A côté de la scène de bataille, il exposa une peinture allégorique représentant *Le Génie de la Paix qui dompte les chevaux de Mars* (n° 20), faite expressément pour être vue en même temps que *La Bataille de Senef* et *"pour faire voir que j'ai quelque connoissance de l'antique, ce qui produit un contraste de style absolument différent"* (App. XXXV).

Au mois d'avril 1791 le tableau fut envoyé à Dijon, accompagné d'instructions détaillées sur la manière dont Devosge devait en disposer (App. XXXVI). Les quatres autres peintures de cette série ne furent pas exécutées *"par rapport aux malheureuses affaires de France qui ont terrassé les Arts"* (App. XXXVII).

Gagneraux reçut aussi des commandes privées de Français. En 1787 il peignit

une *Tête de jeune homme qui lit* (n° 60) pour monsieur de Campan, qui, d'après Baudot (1889, p. 28) était *"maître d'hôtel de la reine de France"* et uni à Gagneraux par une amitié pour la vie. En 1789 Gagneraux exécuta un *Génie des Arts* (n° 11) pour Rémond de Lavalanet, de Marseille.

Le cardinal de Bernis fut d'un grand appui pour Gagneraux comme pour beaucoup d'autres artistes français. Déjà en 1785 il commanda à Gagneraux un tableau sur l'*Education d'Achille* (n° 5 a). Comme le cardinal de Bernis ne collectionnait pas les oeuvres d'art contemporain (cf p. 54) Gagneraux pouvait se sentir honoré. Le Cardinal avait aussi laissé Gagneraux, à ses débuts, exposer plusieurs fois des oeuvres dans son palais au Corso (App. XXVI, XXVII).

Les Français émigrés qui arrivèrent à Rome après 1789 ne favorisèrent point les artistes. Ceux-ci se plaignirent dès 1789 du fait qu'ils n'avaient pas assez à faire bien que les voyageurs à Rome fussent très nombreux (C.D. XV, p. 328, p. 413). La plupart des émigrés étaient des ecclésiastiques ou des gens plus ou moins pauvres. Les émigrés les plus notables à Rome étaient les princesses Victoire et Adélaïde, tantes de Louis XVI généralement appelées Mesdames de France. Elles arrivèrent à Rome en 1792 et habitèrent dans le palais du cardinal de Bernis. Nous ne savons rien de leurs activités à Rome dans le domaine des arts, sauf qu'elles commandèrent à Gagneraux une peinture, *Soranus et Servilie* (n° 23), qui ne semble pourtant jamais avoir été exécutée. Il n'en existe qu'une version réduite. Le catalogue de Gagneraux mentionne quelques dessins qu'il avait exécuté pour Mesdames de France (nos 437-440). Dans la suite de ces dames se trouvait entre autres le comte de Chastellux, pour lequel Gagneraux exécuta une réplique du *Passage du Rhin* (n° 16 b) ainsi que quelques dessins (nos 441-442).

Gagneraux reçut aussi des commandes de personnes d'autres nationalités. Elles sont mentionnées dans son catalogue, par exemple l'ambassadeur du Portugal à Rome, le comte de Souza (nos 6, 48, 63), et deux hollandais, un banquier nommé Renoir (cf n° 11) et un monsieur Lestewnoon (nos 419, 432). Gagneraux exécuta un portrait en pied d'un monsieur Case (n° 61) dont nous ne connaissons pas la nationalité, mais dont le nom pourrait indiquer qu'il était anglais. Plusieurs Suisses commandèrent des oeuvres de Gagneraux: Messieurs de Tourne (n° 44) et Calandrin (n° 8-9) de Genève, et monsieur Kenect (n° 19). Nous supposons que Ducros servit d'intermédiaire pour ces commandes suisses.

Une grande partie de l'oeuvre de Gagneraux fut exécutée pour des Suédois. Le haut exemple du Roi joua sûrement un rôle important. Trois membres de la suite de Gustave III pendant son voyage en Italie eurent par la suite des relations assez suivies avec Gagneraux. Le baron Evert Taube lui commanda quatre oeuvres à deux époques différentes (N^{os} 4,6, 21-22). Le baron Gustave Mauritz Armfelt possédait de lui une dizaine de dessins (n^{os} 76, 78-83, 92, 429, 434) et plus tard, à Florence, il renoua le contact avec Gagneraux (cf ci-dessous p. 66). Le sculpteur Johan Tobias Sergel possédait aussi des tableau de Gagneraux (n^{os} 2, 17-18, 49). Leurs relations, qui peut-être remontaient à leurs années d'étude à Rome, ne semblent pas avoir été très étroites[76]. Elles ne manquent toutefois pas d'importance, puisque Sergel était conseiller artistique de Gustave III ainsi que, après la mort de ce dernier en 1792, de son frère, le duc Charles de Sudermanie. Celui-ci commanda des tableaux à Gagneraux (n^{os} 22, 48), ainsi que sa soeur, la princesse Sophie Albertine, qui par la suite en posséda cinq (n^{os} 20, 28, 60,67, cf n^{o} 45).

Les Suédois consultèrent aussi Gagneraux comme expert en matière d'art. En 1798 le conservateur Carl Fredrik Fredenheim acheta la collection du docteur Martelli à Rome. Ce fut l'achat le plus important et le plus discuté en Suède à la fin du XVIIIe siècle. Cette collection était composée d'environ 500 peintures attribuées à Raphaël, au Dominiquin, à Titien, au Carrache, au Corrège, etc. Aujourd'hui, la plupart de ces attributions ne trouvent plus de défenseurs[77]. Les négociations commencèrent déjà en 1792 par l'intermédiaire du médailleur suédois Lars Grandel qui à cette époque habitait à Rome. D'après lui la qualité de la collection devait être jugée par des personnes neutres et compétentes. Grandel proposa Gagneraux et le peintre suédois Jonas Åkerström *"qui certainement réunissent tous les qualités nécessaires"* (Lundström 1914 II, p. 50). Les négociations furent interrompues et quand l'affaire fut relancée en 1798, on se référa à Gagneraux: *"A Rome même ce Cabinet fut estimé, visité et utilisé par l'Amateur et l'Artiste, parmi d'autres l'habile et malheureux* (cf p. 70)*peintre d'histoire français Gagneraux"* (Sander 1874, p. 69).

Jointe à une lettre (App. LI) de Gagneraux adressé au premier ministre de Suède, le baron Gustave Adolphe Reuterholm, se trouve un inventaire d'une collection de tableaux flamands, hollandais et français qui était à vendre[78]. Or, cette liste n'est pas de l'écriture de Gagneraux et elle n'est mentionnée dans aucune de ses lettres. Il est donc impossible de vérifier si Gagneraux ici aussi servit d'expert et d'intermédiaire ou même marchand d'art.

En 1792, Gagneraux publia une collection de gravures sous le titre *Dix-huit estampes au trait, composées et gravées à Rome par Gagneraux* (n^os 460-477). Quelques années auparavant, il avait gravé trois estampes (n^os 457-459) dont l'une (n^o 458) fut signalée dans les Memorie per le Belle Arti. Ce fut peut-être ce succès qui lui donna l'idée de reproduire quelques-uns de ses tableaux, mais le recueil contient aussi des gravures originales. Nous discuterons plus tard (p. 89) ces estampes qui prennent une place intéressante dans l'histoire de la gravure.

Gagneraux avait atteint une position élevée à Rome. Il était généralement considéré comme le meilleur peintre français dans cette ville, ainsi que le montrent plusieurs témoignages. Déjà en 1784 Gustave Mauritz Armfelt écrivait: *"Une quantité de jeunes Français font voir des talens supérieurs. Un certain Gangereaux, un Taraval, un Dupré sont moins connus que mérités"* (Crusenstolpe 1837, p. 169). Gustaf af Sillén note, après avoir vu *la Bataille de Senef* (n^o 10) le 11 juillet 1788:*"Oui, à Rome il ne se trouve aucun Peintre aussi bon Coloriste que Monsieur Gagneraux."*[79]. En 1791 le savant danois Georg Zoëga mentionne Gagneraux comme *"un des artistes français le plus honorés"* [80] et en 1793 Evert Taube écrit: *"Votre pinceau surpasse de beaucoup ceux des peintres actuellement connus tant en Italie que dans les autre pays de l'Europe"* (Baudot 1889, p. 37, App. XLIV).

Goethe connaissait Gagneraux depuis son voyage en Italie: *"Durch Drouais, Gagneraux, Desmarais, Gauffier, St. Ours erhält sich nunmehr der Ruhm der Franzosen"* (Goethe 1903-06 III, p. 70). Plus tard il compara Gagneraux à David et à Drouais: *"In den angezeigten Verdiensten vorerwähnter Bilder des Gagneraux, David und seines Schülers Drouai, so wie in den Vorwürfen, welche sie treffen, spricht sich der Character der neuren französischen Kunstschule ganz aus"* (Goethe 1805, p. 315).

Gagneraux faisait donc partie de l'élite culturelle de Rome. Cela fut confirmé le premier janvier 1793, quand il fut élu membre de l'académie culturelle Accademia de Forti[81] qui parmi ses membres comptait des personalités importantes de Rome et des voyageurs de qualité.

LA VIE ARTISTIQUE À ROME PENDANT LES ANNÉES 1780

Les dernières années avant 1780 peuvent être considerées comme un tournant dans la vie artistique à Rome. Giambattista Piranesi mourut en 1778. Après plusieurs années d'études Henri Fuessli et Johan Tobias Sergel quittèrent Rome. Cette même année Giovanni Volpato commençait à publier une série de gravures d'après les Stanze de Raphaël. En 1779 moururent Raphaël Mengs et le cardinal Albani, grand collectionneur et patron de Winckelmann. Après ses années d'étude David quitta Rome alors que Canova y arrivait. Au début des années 1780 il ne restait des artistes plus connus que Pompeo Batoni, qui mourut en 1787 à l'âge de quatre-vingt ans, le sculpteur Bartolomeo Cavaceppi, compagnon de Winckelmann au cours de son dernier voyage, et l'Ecossais Gavin Hamilton qui s'était déjà fait un nom comme peintre d'histoire dans les années 1760. Une ère nouvelle commence en 1780 dans la vie artistique à Rome. Les faits les plus connus de cette décennie sont l'exposition du *Serment des Horaces* de David en 1785, les premiers succès de Canova, l'achèvement du musée Pio-Clementin au Vatican et le voyage italien de Goethe en 1786-87. Nous étudierons ici la situation culturelle à Rome pendant cette période, non seulement pour voir si ces événements sont exceptionnels ou s'ils font partie d'une série de grands événements culturels, mais aussi pour faire connaître le milieu dans lequel Gagneraux obtint ses grands succès.

Vers 1780 commença dans toute l'Europe une période de décadence économique, et la dépression allait s'aggravant. Déjà quand Pie VI fut élu pape en 1774, la dette publique dans l'Etat de l'Eglise était de 42 million d'écus romains (Gendry 1905 I, p. 125) et elle ne fit qu'augmenter sous son pontificat. Les causes en étaient entre autres les mauvaises récoltes, les défauts du système de recouvrement des impôts, un commerce extérieur mal administré et cette grande entreprise que Pie VI avait commencée, l'assèchement des marais Pontins, un travail qui dura pendant tout son pontificat (Gendry 1905 I, pp. 122-123).

Malgré ses mauvaises finances, Pie VI mit en chantier plusieurs grands édifices. La cathédrale de Subiaco fut inaugurée en 1789, après 12 ans de travaux, et la nouvelle sacristie de Saint Pierre fut terminée en 1784[82]. Rome fut embellie entre autres par l'érection des trois obélisques de Trinità dei Monti, de la Piazza Montecitorio et de la Piazza Quiri-

nale. Cette dernière place fut reorganisée entièrement sous la direction de l'architecte Antinori[83]. Le seul palais privé qui fut commencé pendant cette période est le Palazzo Braschi sur la Piazza Navona. Ce palais, érigé pour le neveu de Pie VI, Luigi Onesti Braschi, fut commencé en 1790 d'après des plans de l'architecte Morelli. Les frais de construction se montèrent à 150.000 écus romains (Gendry 1905 I, p. 171)[84]. Dans le domaine artistique le principal intérêt du Pape concernait l'agrandissement et l'aménagement des musées du Vatican. Il termina les travaux du musée Pio-Clementin, commença la collection de la Pinacothèque et organisa les archives et la bibliothèque.

Les familles romaines, auparavant si connues pour être mécènes, n'avaient plus les moyens de favoriser les arts. La reconstruction de la Villa Borghèse est la seule entreprise privée importante des années 1780. Quelques travaux mineurs, comparables plutôt à des réparations, furent exécutés dans quelques palais nobles comme le palais Altieri (cf n° 12) et l'ancien palais Rinuccini, aujourd'hui palais Bonaparte (D.O. n° 690, 11 août 1781).

Les architectes qui furent employés à ces entreprises officielles et privées n'étaient que des Italiens, surtout des Romains. De même, on employa presque uniquement des artistes romains pour les décorations des bâtiments qui venaient d'être érigés. Marcantonio Borghèse fut un des rares Romains à donner des commissions aux artistes étrangers. Ainsi furent exécutées dans la Villa Borghèse les décorations de Gavin Hamilton, du Saxon Anton Maron et des Français Laurent Pécheux et Gagneraux. Gagneraux fut un de deux artistes étrangers employés au Palazzo Altieri[85]. La préférence donnée aux artistes et architectes indigènes peut avoir été due au fait que les Romains avaient tendance à se tenir en marge des cercles artistiques internationaux. D'autre part, dans ces temps difficiles, les patrons romains préféraient certainement donner du travail à un compatriote qu'à un étranger. Il semble aussi qu'il y avait peu d'architectes étrangers travaillant à Rome, les architectes qui visitaient la ville étant pour la plupart en voyage d'études et ne restant pas assez longtemps pour se faire un nom[86].

Pendant cette période de dépression économique plusieurs familles romaines commencèrent à vendre leurs collections, en tout ou en partie. Parmi les collections ainsi dispersées, notons celles des Barberini, des Ludovisi, des Chigi, des Mattei, et des Giustiniani (exp. Storrs 1973, p. 13)[87].

Le patronage des familles romaines[88] était modeste. De temps en temps, les

amis des arts laissaient les artistes exposer leurs oeuvres dans leurs maisons. De même que pour les emplois, il s'agissait surtout d'artistes romains. On faisait de même dans les cercles internationaux de Rome. On pouvait ainsi montrer de l'estime pour un artiste, sans pour autant lui acheter de ses oeuvres. En le laissant exposer, on l'aidait à se faire une clientèle. De même, les peintures religieuses pouvaient être exposées dans les églises. Ces expositions sont parfois mentionnées dans le Diario Ordinario.

Rome était à cette époque une ville très cosmopolite. Ce ne furent pas que des artistes qui s'assemblèrent dans ce centre de l'art. Des voyageurs de toutes nationalités visitaient la ville, et leurs journaux et récits de voyage nous donnent une bonne image de la vie à Rome. Comme nous l'avons déjà mentionné, les Romains ne fréquentaient guère les cercles internationaux, peut-être à l'exception des familles les plus nobles.

Dans les milieux nobles de Rome on fréquentait les "conversazioni", le soir, où l'on s'entretenait autour d'une consommation simple. Une telle conversazione durait environ deux heures, de sorte qu'en une même soirée on pouvait en visiter plusieurs. A ces conversazioni participaient, à part l'aristocratie romaine, des dignitaires ecclésiastiques et des voyageurs nobles[89)]. La délimitation sociale semble avoir été très prononcée. Les artistes ne participaient que très rarement, mais ces conversazioni jouèrent un rôle important pour leur activité professionelle. Pendant cette période où l'on s'intéressait beaucoup à l'art, les conversazioni portaient certainement souvent sur l'activité artistique et permettaient ainsi de répandre la renommée d'un artiste.

A Rome, les étrangers se regroupaient par nationalités, souvent autour de l'ambassadeur ou d'une autre personalité. Les ambassadeurs les plus importants pendant les années 1780 furent le cardinal de Bernis, ambassadeur de France, le cardinal d'Azara, ambassadeur d'Espagne, et l'ambassadeur vénitien Memmo. L'ambassadeur d'Autriche, le comte Hrzan, jouait un rôle très modeste, surtout si on le compare avec son grand predécesseur, le cardinal Albani. Même si les ambassadeurs ne semblent pas avoir été de grands collectionneurs en général, ils protégaient les activités artistiques de leur compatriotes. La relation d'Azara avec Mengs est connue, ce fut Azara qui prit soin de publier les oeuvres de Mengs. Azara s'intéressa aussi aux élèves de Mengs, surtout à Maron et à Christopher Unterpreger, ou l'on s'attendait peut-être à une action de la part de l'ambassadeur im-

périal (cf Noack 1927 I, p. 270). Le cardinal de Bernis avait une position unique à Rome. Après le Pape il était le personalité la plus importante de la ville (cf Dupaty 1789 II, pp. 124-126). Il ouvrait sa maison aux artistes le dimanche (Villon 1857-58, p. 107) et leur permettait parfois d'exposer chez lui[90]. Il n'acheta que très peu d'oeuvres d'art contemporain [91]. Seuls ses achats d'oeuvres de J.F.P. Peyron, de Lagrenée l'aîné, de F.X. Fabre et de Gagneraux sont connus (Masson 1884, p. 136 note). Les intérêts des autres ambassadeurs dans le domaine de l'art ne sont pas connus, mais il avaient certainement, comme leurs confrères mentionnés ici, des contacts artistiques. Citons comme exemple Souza, ambassadeur du Portugal, qui acheta plusieurs oeuvres de Gagneraux.

Les artistes étrangers s'assemblaient aussi autour d'autres personnalités que leurs ambassadeurs, sauf les Français qui avaient le bon appui du Cardinal de Bernis et, dans une certaine mesure, de l'Académie de France à Rome. A Rome vivait Seroux d'Agincourt qui avait dédié sa vie à un grand ouvrage sur l'art du Moyen Age[92]. Il était fort lié avec les Allemands, surtout avec Angelica Kauffmann. Celle-ci faisait partie d'un groupe important, la "clique" allemande(Noack 1927 I, p. 371), à laquelle appartenaient aussi le peintre Philipp Hackert et le conseiller Johann Reiffenstein. Ces trois personnages dominèrent la colonie artistique allemande pendant les années 1780. Les tentatives de Reiffenstein de redécouvrir les méthodes de fresque à l'encaustique des peintres de l'Antiquité furent remarquées[93]. Plus tard, un autre petit groupe allemand se forma autour des peintres Asmus Carstens et Karl Ludwig Fernow (Noack 1927 I, p. 371). Le cardinal Stefano Borgia s'entoura de savants d'Allemagne du Nord et du Danemark, entre autres Georg Zoëga, A.C. Hviid, J.G.C. Adler et Andreas Birch (Andresen 1935). Les suédois étaient peu nombreux à Rome et n'avaient aucune personnalité centrale. Les artistes anglais étaient par contre très nombreux; quelques-uns d'entre eux se groupaient autour de Gavin Hamilton, et, dans une certaine mesure, du banquier et antiquaire Thomas Jenkins[94]

Le centre de l'activité artistique à Rome était dans les ateliers des artistes. Ces ateliers faisaient fonction de galeries privées où les artistes exposaient leurs oeuvres. Le public en était informé par les revues ou par ouï-dire. David, par exemple, exposa le *Serment des Horaces* en 1785 dans son atelier[95]. Nous ne savons pas si l'on pouvait visiter les ateliers sans être annoncé ou si l'on annonçait sa visite, ni si ces visites se faisaient à certaines heures précises.

En lisant les journaux des voyageurs on voit que le choix d'atelier à visiter ne dépendait pas de la nationalité de l'artiste: les voyageurs favorisaient volontiers leurs compatriotes, sans pour autant s'abstenir d'acheter aussi chez d'autres quand leurs oeuvres leur plaisaient. On visitait les ateliers même si l'artiste n'avait pas d'oeuvre terminée à exposer. Les ateliers fonctionnaient comme une sorte de curiosité touristique, de la même façon qu'un monument, et dans le programme d'un voyageur une visite chez des artistes était obligatoire.

On peut se faire une idée précise des ateliers les plus visités. Pendant les années 1780 on parlait surtout d'Angelica Kauffmann que l'on admirait beaucoup. Aucun voyageur important ne quittait Rome sans l'avoir visitée. Elle était considérée comme une personne exceptionnellement sympathique dont on faisait volontiers la connaissance et son salon était célèbre (Hautecoeur 1912, p. 54).

En 1787 Aloys Hirt dressa une liste des artistes vivant à Rome (Eckardt 1979, pp. 331-339); sur 563 artistes, 400 étaient italiens. Parmi ceux-ci, l'atelier de Pompeo Batoni attirait de nombreux visiteurs, même après sa mort, quand sa veuve s'occupa de sa succession. On visitait aussi les ateliers des sculpteurs italiens. Cavaceppi, Giuseppe Angelini, F.A. Franzoni et d'autres semblent avoir reçu un véritable fleuve de visiteurs, ce qui était surtout dû au fait que presque tous les sculpteurs italiens vendaient aussi des antiquités. Après son arrivée à Rome, et après avoir exécuté ses premières grandes oeuvres autour de 1785, Canova était l'artiste le plus renommé à Rome. A côté de Batoni, Gavin Hamilton était considéré comme un des meilleurs peintres de Rome. Son compatriote Jacob More jouissait d'un grande réputation comme peintre de paysage. A la fin des années 1780 Johan Flaxman commençait à exécuter ses premières oeuvres. Or, les artistes anglais ne restaient en général que peu d'années en Italie et leurs noms ne se retrouvent que rarement dans les journaux plusieurs années de suite.

En dehors de l'Académie de France, il y avait peu d'artistes français. Gagneraux était le plus estimé. Plusieurs artistes suisses étaient actifs à Rome; Ducros était considéré comme un excellent paysagiste et les frères Sablet se distinguaient par leurs paysages et par leurs peintures de genre.

Les territoires de langue allemande était bien représentés. A part Angelica Kauffmann, on trouvait à Rome Maron, le beau-frère de Mengs, et les

frères Hackert. Wenzel Peter, de Prague, était considéré comme le meilleur peintre animalier à Rome.

L'honneur le plus important semble avoir été de montrer une oeuvre au Saint-Père. Ordinairement il faisait venir les artistes au Vatican pour présenter leurs oeuvres. Ainsi par exemple, Desprez montra au Pape en 1783 (D.O. n° 924, 8 novembre 1783) une peinture intitulée *Le Saint-Père bénit la public du balcon de Saint Pierre*, commandée par le prince Borghèse (cf p. 81). La visite de Gagneraux pour montrer son *Entrevue de Gustave III avec Pie VI* a déjà été mentionnée(p. 43). Le Saint-Père rendait lui-même visite à certains artistes. Les visites qui sont notées dans le Diario Ordinario ne se rapportent qu'à des artistes italiens. Il est difficile de savoir si c'était le semi-officiel Diario Ordinario qui choisissait de ne rapporter que ces visites ou si le Pape ne visitait vraiment que des artistes italiens.

Des expositions comparables au Salon à Paris ou à la Royal Academy à Londres n'existaient pas à Rome. Aux expositions qui étaient arrangées à l'Académie de France à l'occasion de la fête de Saint Louis, le 25 août, ainsi qu'aux expositions spéciales arrangées pour certains voyageurs nobles, seuls les pensionnaires et le directeur étaient autorisés à exposer. C'est la raison pour laquelle David n'exposa pas *Le Serment des Horaces* à l'Académie de France. Ces expositions semblent avoir été de grands événements artistiques; elles étaient presque toujours mentionnées dans le Diario Ordinario et attiraient beaucoup de visiteurs. Dans ce même périodique étaient parfois aussi mentionnées des expositions spéciales. Une telle exposition fut arrangée en 1782 lors de la visite à Rome du Duc de Chartres et du Duc de Fitz-James (D.O. n° 632, 21 décembre 1782, C.D. XIV, p. 285). Nous avons déjà mentionné ci-dessus (p. 40) l'exposition spécialement arrangée pour Gustave III en 1784.

Dans le portique du Panthéon la *Congregazione Pontifica dei Virtuosi al Pantheon* organisait chaque année une exposition à la fête de Saint Joseph. Cette exposition est mentionnée pour la première fois en 1650. Les oeuvres exposées étaient choisies par un jury composé des membres de la congrégation eux-mêmes (Koch 1967, pp. 112-115). Il semble que cette exposition ait été d'importance modeste pendant les années 1780.

Dans une ville comme Rome, avec tous ses visiteurs, on trouvait naturellement plusieurs graveurs qui pour une faible somme vendaient des images de

monuments et d'oeuvres d'art. Parmi les graveurs les plus habiles on compte Giovanni Volpato et Francesco Piranesi. La plus importante part de l'oeuvre de Volpato est une série de gravures sur les Stanze de Raphaël qui, par la suite, joua un rôle important pour la compréhension de Raphaël. Ces gravures sont mentionnées dans deux lettres de Gagneraux (App. VIII et X). Volpato s'était lié avec Ducros et avait un fabrication importante de gravures aquarellées qui eurent un grand succès. Francesco Piranesi continua le travail de son père en exécutant des gravures d'après les monuments romains et des antiquités. Raphaël Morghen, un autre graveur, devint le gendre de Volpato et fut regretté à son départ pour Florence en 1793[96)]. Vitali continua une série sur la Villa Negroni, commencée par Mengs pendant les années 1770. Plusieurs artistes gravaient leurs propres oeuvres, comme par exemple Angelica Kauffmann et Gagneraux. Les estampes pouvaient être vendues soit par les artistes eux-mêmes soit par des librairies. La librairie la plus importante semble avoir été Bouchard et Gravier, librairie française sur le Corso, où l'on vendait par exemple les gravures de Giambattista Piranesi. Plusieurs graveurs, même étrangers, avaient la permission d'imprimer leurs gravures à l'imprimerie papale.

Les représentants des arts appliqués à Rome ne peuvent pas être comparés avec leurs collègues, par exemple en France, en Angleterre ou en Allemagne. L'orfèvre le plus important à Rome était Luigi Valadier qui avait une "fabrique" (Noack 1927 I, p. 263) dans la Via del Babuino. A sa mort, le travail fut continué par son fils Giuseppe qui, par la suite, fut plus connu comme architecte. La fabrication de porcelaine était modeste au début. Le premier dans cette branche était Philippe Guggenmos, de Souabe, qui ouvrit la première manufacture de porcelaine à Rome en 1761, mais qui l'abandonna en 1784, probablement à cause de la concurrence romaine (Noack 1927 I, p. 264). A côté de ses activités de graveur, Volpato ouvrit en 1785 une manufacture de porcelaine qui connut un certain succès avec ses petites figures en biscuit représentant des statues antiques ou des portraits de personalités contemporaines. Le plus grand nom dans l'intaille était celui de Giovanni Pichler, célèbre pour ses camées et ses gemmes. La mosaïque était traditionnellement un art renommé à Rome, surtout par les travaux de la manufacture papale.

Il n'existe malheureusement aucune étude sur les prix des oeuvres d'art à cette époque. Il semble que les prix aient été assez strictement reglés. Le *"Memorandum of paintings"* d'Angelica Kauffmann nous apprend qu'elle avait un prix-courant imprimé (Manners & Williamson 1924, pp. 141-174). De même,

Gagneraux se référait à propos des commandes du comte Taube à son prix *"ordinaire"* (App. XXXVIII). Par tradition, les prix dépendaient des mesures et du nombre des figures, et les prix des portraits variaient selon qu'il s'agissait de têtes, de bustes ou de figures entières. Depuis la fin du XVIIe siècle il en coûtait deux fois plus cher de se faire portraiturer en buste et quatre fois plus cher si c'était un portrait en pied (Reitlinger 1961, p. 62), mais le point de départ est souvent difficile à déterminer. Dans le *"Memorandum of painting"* d'Angelica Kauffmann nous voyons que les prix qu'elle demandait pour différents types de portrait correspondaient assez bien aux anciennes proportions de 1 - 2 - 4. Ainsi, en 1791 elle demandait 40 sequins romains (env. 600 livres françaises [97]) pour un portrait *"sans mains"*, 60 sequins (env. 900 livres) pour un portrait *"avec les mains"* et 120 sequins (env. 1.800 livres) pour un portrait *"en demi-longeur avec mains"*. Un portrait plus élaboré, plus grand et de plus d'une figure était naturellement plus cher. Angelica Kauffmann reçut 200 sequins (env. 3.000 livres) pour un portrait avec allégorie sur fond de paysage. Une somme énorme pour l'époque fut payée pour le grand portrait de la famille *Bariatinsky* en 1791: 800 sequins (env. 12.000 livres). On peut noter que la pension annuelle de Gagneraux pendant ses années d'études se montait au maximum à 1.000 livres.

David reçut en 1791 3.000 livres pour le portrait de *Madame de Sourcy* (Wildenstein & Wildenstein 1973, p. 31), portrait comparable à la *"demi-longeur avec mains"* d'Angelica Kauffmann. D'après Reitlinger (1961, p. 70) David et Benjamin West étaient les artistes les mieux payés dans l'Europe de la seconde moitié des années 1780. Mais David n'atteignait que rarement (du moins pas avant la Révolution) les prix d'Angelica Kauffmann, même pas dans le domaine des sujets historiques. Le prix de ce genre de peinture était réglé comme celui des portraits; ici il dépendait des mesures de la toile et du nombre de figures. Pour un sujet historique de 4 pieds sur 3 pieds 6 pouces Angelica Kauffmann demandait en 1785 comme en 1789 la somme de 60 guinées (env. 2.035 livres). Deux peintures mesurant 10 palmi sur 7 (cf note 37) et exécutées en 1786 et 1789 furent payées 450 sequins (env. 6.750 livres) chacune. Pour deux peintures d'histoire de 14 1/2 x 12 palmi exécutées en 1785 et en 1789 pour l'impératrice Catherine II, Angelica Kauffmann reçut chaque fois 600 sequins (env. 9.000 livres). *Le Serment des Horaces* de David, mesurant 13 pieds sur 10, était en 1785 évalué à 6.000 livres françaises et *Brutus*, de la même taille, était évalué en 1790 à 6.800 livres (Wildenstein & Wildenstein 1973, p. 22, p. 31).

Tous ces prix sont exceptionels et généralement les artistes étaient loin d'être aussi bien payés. Entre 1781 et 1787 Ménageot reçut pour trois commandes royales 4.000 livres chacune (Willk-Brocard 1976, p. 65, p. 70-71) et Vien obtint en 1781 le même prix pour un *Achille*, peint pour le Roi (C.D. XIV, p. 96)[98]. Ces tableaux mesuraient trois mètres sur trois (± 20 cm). La somme payée à Gagneraux pour ses Batailles (n^{os}10 et 16) exécutées en 1786-90 pour les Etats de Bourgogne est un peu plus élévée que ces commandes royales dont les mesures étaient presque les mêmes, alors qu'il y avait plus de figures dans les tableaux de Gagneraux. Au début de sa carrière, en 1784, Gagneraux reçut 100 sequins (env. 1.500 livres) pour l'*Oedipe* (n^{o} 1) mais seulement 50 écus romains (env. 250 livres) en 1785 pour *Bacchus et Ariane* (n^{o} 4). En 1792 il avait augmenté ses prix, *Hébé* n^{o} 21) et *Psyché enlevée par les Zéphyres* (n^{o} 22) lui furent payés 100 sequins (env. 1.500 livres) chacun[99].

Quand un artiste faisait un cadeau ou dédiait une oeuvre à quelqu'un, il lui était souvent fait un cadeau en retour. Pour l'autoportrait qu'elle envoya au Musée des Offices à Florence, Angelica Kauffmann reçut du Grand Duc un médaillon d'or. Piranesi et Desprez reçurent une boîte en or pour quelques gravures qu'ils avaient dédiées au Pape (D.O. n^{o} 738, 26 janvier 1782), et Piranesi reçut une autre boîte en or pour un plan de la Villa d'Hadrien dédié au roi de Pologne (D.O. n^{o} 744, 16 février 1782). En plus du paiement, Gagneraux recevra du Pape pour la réplique de l'*Entrevue de Gustave III avec le Pape* une médaille d'or et une médaille d'argent (cf n^{o} 3 b).

Il peut être ajouté que le payement des architectes semble avoir été beaucoup plus simplement réglé; ils touchaient généralement 1 % des frais de construction (C.D. XIV , p. 34).

La commerce d'art fleurissait à cette époque et *"collecting became a fashionable aspect of neoclassical taste"* (Irwin 1966, p. 27). On faisait surtout le commerce d'antiquités et les marchands les plus connus étaient Gavin Hamilton et Thomas Jenkins. A côté de son activité de peintre, Hamilton travaillait comme archéologue. Il fit entre autres des fouilles dans une grande partie de la Villa d'Hadrien puis vendit ce qu'il avait trouvé (cf Irwin 1962). Parmi ses plus grands clients il y avait Catherine II de Russie et le Pape (Irwin 1966, p. 32). L'activité de Jenkins dans ce domaine était plus grande. Comme Hamilton il travaillait aussi comme archéologue, mais il avait surtout le mérite d'être toujours au courant des trou-

vailles importantes ou des collections d'art qui allaient être dispersées. Il se fit ainsi une grande fortune. Il vendit une grande quantité d'objets aux musées de Vatican et à l'étranger, surtout à l'Angleterre[100].

Très souvent les artistes eux-mêmes s'occupaient de commerce d'art, comme complément très rémunérateur à leurs travaux. C'était surtout le cas pour les sculpteurs. Cavaceppi, Franzoni, Angelini et d'autres vendaient des sculptures antiques après les avoir restaurées. Cavaceppi et Franzoni vendirent de nombreuses sculptures au Vatican. Piranesi et Volpato avaient aussi un commerce de sculptures.

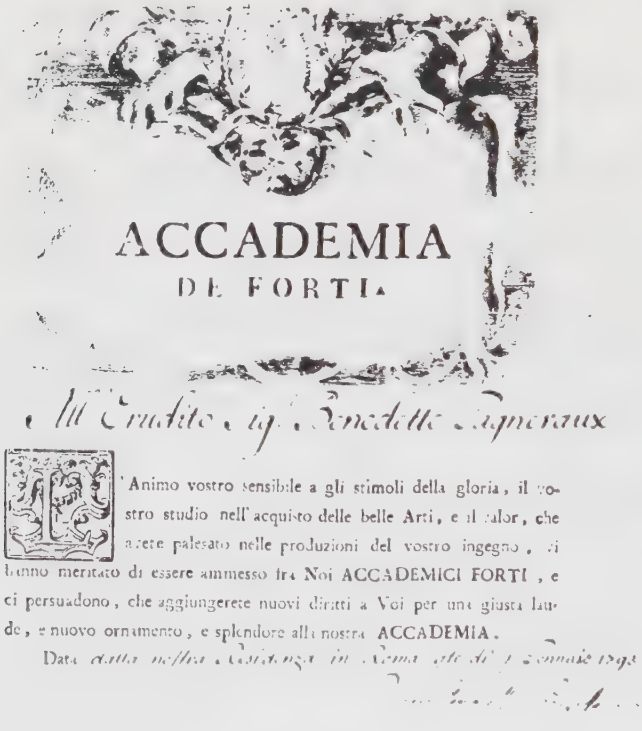
Des transactions mineures avec des antiquités avaient lieu sur le marché de la Piazza Navona ou près de la Piazza Barberini, où les paysans de la Campagna vendaient des objets antiques qu'ils avaient trouvés dispersés dans leurs champs (Tischbein 1922, pp. 216-217).

Le commerce avec les peintures des maîtres anciens était aussi très actif, mais moins que celui des antiquités. Comme Hamilton, on n'hésitait pas à acheter pour une faible somme les tableaux des églises de province afin de les revendre à des prix beaucoup plus élevés (Irwin 1966, p. 113). Ce fut par exemple Hamilton qui vendit *La Vierge au Rochers* de Léonard de Vinci à Lord Landsdowne en 1785 (Irwin 1966, p. 114). Mais, comme le dit Haskel (1976, p. 37), le commerce avec les tableaux de maîtres anciens pendant les années 1780 et au début des années 1790 n'était qu'un modeste prélude aux grandes ventes qui eurent lieu entre 1793 et 1815 et où, pour différentes raisons, une très grande quantité de tableaux furent vendus[101].

Il est notable qu'à Rome, pendant cette époque, paraissaient deux grandes revues d'art: le Giornale delle Belle Arti et les Memorie per le Belle Arti. La première parut entre 1784 et 1787, la seconde entre 1785 et 1788. Ces revues critiquaient l'art (pour la plupart positivement), annonçaient les ventes, les gravures qui venaient de paraître, écrivaient des longues nécrologies sur les artistes décédés, etc. Ces revues sont une source inestimable pour la connaissance de la situation artistique à Rome à cette époque. D'autres revues, surtout les revues culturelles Efemeridi Litterarie di Roma et Antologia Romana ainsi que le Diario Ordinario mentionnent aussi des événements artistiques mais dans une moindre mesure.

Dans les années 1780 Rome était donc une ville où les activités artistiques étaient surtout favorisées par les voyageurs, alors que l'influence des

Romains eux-mêmes était modeste, surtout à cause de la dépression financière. Les artistes étaient très nombreux mais seuls quelques noms ont survécu jusqu'à nos jours. Le plus connu est celui de Canova qui commençait alors sa carrière. L'exposition du *Serment des Horaces* de David fut exceptionelle. Aucun autre tableau ne fut tant discuté, ni en Italie, ni en France. L'organisation du musée Pio-Clementin joua par la suite un rôle très important, tant pour la connaissance de l'Antiquité que pour la création d'autres musées. Les années 1780 à Rome peuvent être considérées comme la grande époque du néo-classicisme. Cependant, le niveau artistique général était modeste. Rome était surtout devenue une source d'inspiration, qui vers la fin du siècle sera dépouillée de toutes ses grandes oeuvres d'art. Le nombre d'oeuvres d'art qui quittèrent le pays pendant les années 1780 ne peut être comparé avec tout ce que les Français emportèrent à partir de 1797, comme le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, la *Transfiguration* de Raphaël, etc. Ce ne fut qu'après 1815 que Rome devint de nouveau une source d'inspiration pour les artistes et qu'on vit naître une nouvelle conception de l'art, le romantisme, répandu par une foule d'artistes plus nombreux qu'à la fin du XVIIIe siècle.



ACCADEMIA
DE FORTI

Certificat montrant que Gagneraux fut élu membre de l'Accademia de Forti le 1er janvier 1793 (BMD, MS 2134)

Altesse Royale

C'est avec un profond Respect que j'approche de vôtre Altesse Royale, la Faveur dont elle vient de m'honorer me pénètre de la plus vive Reconnoissance, et donne un Lustre à mes foibles Talens; qui me prescrit une tâche peut être au dessus de mes forces, mais qui sera toujours fort au dessous de mon zèle et de mon ambition; Altesse Royale mon devoüement pour Sa Majesté Suédoise et Son Auguste famille Royale étoit sans bornes je justifirai dans tous les Instants de ma vie, le titre honorable de Sujet dont vous m'honorez, par une fidélité Eclairée de tous les momens, et à toute Epreuve.

J'ai l'honneur d'être avec un profond Respect

De Votre Altesse Royale

Le très Respectueux et Obeissant
Serviteur et Sujet Gagneraux
Peintre de Sa Majesté le Roy de Suede

Florence ce 14 juin 1794

Lettre de Gagneraux à Charles, Duc de Sudermanie, du 14 juin 1794 (App. L).

CHAPITRE IV

GAGNERAUX À FLORENCE 1793-1795

La tension politique qui régnait en Europe pendant les années qui suivirent la Révolution Française ne fut d'abord pas sensible à Rome, mais en 1792 les relations politiques entre Rome et la France furent rompues. L'ambassadeur de France, le cardinal de Bernis, avait été révoqué, mais comme le Pape ne voulait point accepter un juré comme ambassadeur, le cardinal de Bernis continua, inofficiellement, à s'occuper des relations entre les deux pays.

En novembre 1792 arriva à Rome Hugou de Basseville, qui, pour le compte de la République, devait *"découvrir les points faibles de la puissance pontificales"* (Masson 1882, p. 36). Basseville fut le premier représentant officiel de la République à Rome, et les réactions des Romains ne tardèrent point. Les liens entre les deux puissances furent coupés. L'agitation augmenta, et le 13 janvier 1793, une émeute éclata contre les Français à Rome. Elle culmina avec l'assassinat de Basseville. Le palais de l'Académie de France sur le Corso et le bureau du consul français Digne furent partiellement brûlés, ainsi que quelques magasins dont les propriétaires étaient Français (C.D. XVI, p. 263, Masson 1882, p. 101).

Plusieurs artistes français connus pour leurs opinions révolutionnaires furent sur le point de suivre le destin de Basseville. Deux d'entre eux, A.L. Girodet-Trioson et Léonor Merimée, quittèrent Rome immédiatement (Masson 1882, p. 100). D'autres Français quittèrent la ville peu après. Le 13 février l'émeute éclata de nouveau, plus violente cette fois-ci. On fouilla toutes les maisons habitées par des Français afin d'arrêter leurs occupants. La police de Rome décida que tous les Français, sauf le cardinal de Bernis et quelques émigrés, devraient quitter la Ville (C.D. XVI, p. 262). La plupart des artistes partirent pour Naples ou Florence.

Ces journées de janvier et de février 1793 furent d'une importance décisive pour Gagneraux. Selon Baudot (1889, pp. 30-34) Gagneraux fut averti du péril qu'il courait par Mesdames de France. Il ne pouvait cependant pas se décider à quitter Rome et à se séparer d'une personne d'un rang élévé à laquelle il était tendrement attaché (p. 32). Son atelier ayant

été pillé, Gagneraux prit la fuite et rejoignit la voiture dans laquelle voyageait son frère. Celui-ci avait quitté Rome pour Florence dès le début de l'émeute. Mais, croyant être tombé dans une embuscade, Gagneraux quitta la voiture, s'enfuit à travers champs et fut sur le point d'être devoré par des chiens de bergers. Il rentra à Rome où - toujours d'après Baudot - il fut reconnu et maltraité. Il réussit enfin à se mettre en sécurité dans le palais du cardinal de Bernis où on le soigna. Comprenant qu'il ne pouvait pas rester à Rome, Gagneraux partit pour Florence où il fut accueilli favorablement par le Grand Duc.

Les notes de Baudot (BMD, MS 2134) nous montrent qu'il base sa description sur un document contemporain, à savoir une nécrologie non signée sur Gagneraux, publiée en décembre 1795 dans Le Nécessaire[103]. Voici comment celle-ci décrit ces événements: *"Après l'assassinat de notre ambassadeur Basseville, il fut obligé de chercher son salut dans la fuite, heureux de rencontrer un asyle dans la triste cabane de ces bergers qui, l'hiver, descendent dans la plaine; c'est-là qu'un des premiers peintres de l'Europe fut trouvé par son frère /.../ presque sans vie, couché sur des peaux de bouc; enfin la persécution cessée, il rentra dans Rome pour donner de nouveaux l'essor à son génie: mais, obligé de fuir encore une ville ingrate qui s'honoroit de ses talens, il se retira à Florence."* Dans une lettre non retrouvée, Gagneraux écrivait à sa mère, peu après sa fuite: *"J'ai connu, mais trop tard, des monstres qui me donnaient le titre d'ami."* (Baudot 1889, p. 34 note).

Quand Gagneraux fut forcé de quitter Rome, il décida d'aller en Suède. Le 14 février, Francesco Piranesi délivra un passeport au nom de Gagneraux (BMD, MS 2134) pour un voyage en Suède, et le 16 février Piranesi écrivit au baron de Reuterholm: *"Monsieur Gagneraux /.../ e partito per portarsi en Svezia./.../.L'ho munito di un passaporto ed una lettera di raccommandazione per lei. Siccome qui non si vol vedere più francesi, cosi ha pensato bene di abbandonare questa Capitale, come hanno fatto molti per levarsi dalla furia del Popolo."*(ANS, Coll. Reuterholm, MS E 5135)

La décision de Gagneraux de se rendre en Suède fut discutée. On se demanda si la princesse Sophie Albertine qui se trouvait à Rome pendant ces jours fatals avait pris part à cette décision. Evidemment, la princesse s'efforçait d'aider certains artistes avec lesquels elle avait été en contact. Parmi ces artistes se trouvait le peintre Ducros. Dans une lettre du premier avril 1799 au Directoire exécutif à Paris, il réclame une aide finan-

cière en compensation des pertes qu'il avait subies pendant ces journées de 1793. Cette lettre montre l'intervention personnelle de la princesse. Ducros raconte qu'après l'assassinat de Basseville il fut *"obligé de partir à la hâte, sans que la soeur de Gustave III, roi de Suède, qui se trouvait alors à Rome, eût pu empêcher l'exécution d'une sentence dictée par la fausseté de ceux qui voulaient m'éloigner pour s'élever sur le debris de mon établissement et occuper ma place."* (C.D. XVII, pp. 239)

Sur la question de savoir si la princesse avait pris part à la décision de Gagneraux d'aller en Suède, Piranesi pouvait écrire à Reuterholm , le premier juin 1793: *"Riguardo a Mr Gagneraux ho saputo che SAR* /la princesse/ *non ha avuto parte veruna nella sua determinazione di passare in Svezia ma che solamente ha comprato de lui diversi quadri."*(ANS, Coll, Reuterholm, MS E 5135).

Certains artistes qui avaient dû quitter Rome en grande hâte laissèrent une partie de ce qu'ils possédaient dans leurs anciennes demeures. Cependant, ceux qui restèrent jusqu'au mois de février purent sans doute sauver une grande partie de leurs biens. Gagneraux put emmener des peintures commencées à Rome, dont l'une (probablement *Psyché emportée par les Zéphyres* n^{o} 22) destinée au duc Charles de Sudermanie, que Gagneraux pensait pouvoir terminer une fois arrivé en Suède[104]. Des carnets de dessin avec des sujets romains nous sont parvenus, ainsi que des documents importants. Mais Gagneraux ne put tout emmener. Les notes de Baudot (BMD, MS 2134) nous montrent que Bénigne-Claude Gagneraux, après la mort de son frère survenue en 1795, avait *"fait redemander à Rome ce qui y restait des effets de son frère* /mais qu'/*on les lui avait refusé disant qu'étant en guerre avec la France tout ce qui appartenait aux Français était de bonne prise."*[104]

Il convient de dire quelque chose sur les opinions politique de Gagneraux. Il disait lui-même qu'il avait*"toujours eu* /soin/ *de ne* /se/ *mêler, jamais, ni en aucune manière, d'affaires publiques et politiques"* (App. XLV). Mais, pris par les événements il pensa que le seul fait d'être né Français lui causerait des torts dans presque tous les pays d'Europe (App. XLV). Sa clientèle se composait surtout d'artistocrates français et étrangers, et il avait des liens étroits avec les émigrés. Il n'existe aucune mention d'une activité politique de sa part, mais il fréquentait des personnes dont les opinions étaient conservatives. Pendant une discussion sur les artistes français en Italie menée par la Société populaire et républicaine des Arts au cours de la séance du 26 Nivôse an deux, Gagneraux fut

mis au même rang que par exemple les peintres Xavier Fabre et Louis Gauffier, que l'on considérait comme contre-révolutionnaires (Lapauze 1903, p. 202). Mais l'activité politique de Gagneraux semble avoir été nulle, et il ne fut probablement pas consideré comme dangereux à ce point de vue.

Il en était de même pour la politique suédoise. Après l'assassinat du Gustave III, en mars 1792, le pays fut dirigé par le duc Charles de Sudermanie et le baron de Reuterholm. Ceux-ci persécutèrent les amis intimes du feu Roi, surtout le baron d'Armfelt, mais aussi le baron de Taube. Piranesi, qui était l'homme de Reuterholm en Italie, ne mentionne jamais Gagneraux dans une relation politique. Pendant ces années Gagneraux avait des contacts avec Armfelt et Taube, ainsi qu'avec Piranesi et Reuterholm, ce qui exclut le moindre activité politique de sa part.

La première étape de Gagneraux au cours de son voyage fut Florence. Il semble que très tôt il communiqua son adresse à Florence à ses amis et bienfaiteurs en Suède et accepta des commandes (cf App. IXL), ce qui explique qu'il ait en peu de temps changé ses dispositions et loué un atelier. Il est impossible de dire pourquoi il est resté à Florence et n'a pas continué son voyage. Rien n'est mentionné dans les lettres conservées.

Il se constitua très vite de bonnes relations dans la société florentine. Dans ce domaine il fut entre autres aidé par le baron d'Armfelt, dont il avait fait connaissance à Rome en 1784. Après l'assassinat du Roi, Armfelt avait dû quitter la Suède et se trouvait depuis le mois d'avril 1793 à Florence. Gagneraux procura à Armfelt une copie de la *Madonna della Seggiola* de Raphaël, exécutée par le jeune artiste Léonor Merimée (cf. App. XL et XLII), l'un de ceux qui avaient quitté Rome pour Florence au début de 1793.

Il semble que Gagneraux se soit confié à Armfelt. Dans une lettre du 14 août 1793 Gagneraux lui écrit: *"Je suis extrêmement sensible à vos bontés et parfaitement satisfait du Certificat que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer."* (App. XLII) Ce certificat peut être celui qui donnait à Gagneraux le titre *"d'accademico professore"* à l'Académie de Beaux-Arts de Florence, délivré sous le nom du Grand Duc de Toscane, Ferdinand III, et daté du 5 mai 1793[106]. Comme Armfelt n'habitait pas Florence pendant tout l'été[107], Gagneraux avait pu tarder avec sa lettre de remerciement.

Etant donné que Gagneraux n'est pas mentionné comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Florence par Cavallucci (1873), il est difficile de savoir en quelle qualité il était professeur. Or, il semble que l'Académie de Beaux-Arts de Florence ait été très généreuse envers les artistes refugiés de Rome. Pour les aider, l'Académie décerna à plusieurs d'entre eux un certificat qui leur permit d'exposer leurs ouvrages et leur donna ainsi la possibilité de se faire une certaine renommée[108].

Evidemment, ce certificat permit à l'artiste de résoudre plusieurs problèmes. Selon une lettre du consul français à Florence écrite le 13 juillet 1793 à Monsieur Deforgues, Ministre des Affaires étrangères en France, Gagneraux n'avait besoin d'aucune aide. Il était, comme le dit Cacault dans cette lettre, *"un peintre du plus grand merite"* (C.D. XVI, p. 314); Gagneraux avait certainement atteint à Florence une position sociale respectable.

Le Grand-Duché de Toscane comptait en 1792 environ un million d'habitants et la capitale, Florence, était une très grande ville d'environ 80.000 habitants. Le pays dépendait de l'Autriche où, en 1790, le Grand Duc Léopold avait succédé à son père, l'empereur Joseph II. Son fils devint Grand Duc de Toscane sous le nom de Ferdinand III. Quand les Français entrèrent en guerre au printemps 1792, la Toscane se déclara neutre, mais en automne 1793 les relations diplomatiques entre les deux pays furent rompues jusqu'au printemps 1795. La neutralité de la Toscane y amena des refugiés. Leur nombre augmenta de plusieurs milliers après le siège de Toulon par les Français. Pendant l'hiver 1793-94 les aliments manquèrent, surtout le blé. Dans quelques villes il y eut des émeutes et, en même temps, émigrés et révolutionnaires français s'affrontèrent[109]. Pour rétablir le calme il fut décrété le 6 février 1794 que tous les Français qui étaient arrivés en Toscane après le 15 février 1793 devraient quitter le Duché s'ils n'avaient pas de motifs les autorisant à rester[110].

On peut supposer que même Gagneraux sentit le danger, malgré le certificat mentionné ci-dessus. Le 15 février 1794 il écrivit une longue lettre à Reuterholm (App. XLV) dans laquelle il parle *"d'un foyer d'inquiétudes"* et de la méfiance qu'il ressentait en tant que Français. Il voulait quitter Florence *"momentanément"* et faire un voyage d'étude en Allemagne. Comme *"la Couronne de Suède* /le/ *mettroit à l'abri de cette espèce d'injustice"*, il désirait obtenir un passeport *"comme un peintre attaché /.../à la Cour de Suède"*. Il reçut non seulement un passeport, mais Reuterholm lui procura

aussi un brevet de peintre d'histoire de Sa Majesté le Roi de Suède, daté du 6 mai 1794 (App. XLVII) comme *"petite preuve de mon estime pour les Beaux Arts et pour les talents, et particulièrement pour le vôtre, que j'ai parfaitement apprécié dès le premier coup d'oeil de vos ouvrages."* (App. XLVI).

Or, il semble que la situation de Gagneraux à Florence se soit améliorée au printemps 1794. Dans la lettre qu'il écrivit à Piranesi le 11 juin 1794 pour lui faire part du brevet suédois, il raconte aussi qu'il avait été présenté au Grand Duc et que celui-ci l'avait accueilli très favorablement (App. IL), Il ne semble pas qu'il fit un voyage quelconque, mais qu'au contraire il sut se faire accepter à Florence et que ses inquiétudes finirent par le quitter.

L'activité artistique de Gagneraux continua à Florence. Il termina les commandes qu'il avait reçues à Rome et en obtint de nouvelles. Il exécuta deux ou trois tableaux pour la princesse Sophie Albertine (n^{os} 28,60, 67), un pour le Duc de Sudermanie (cf n^{o} 22) et au moins un pour Sergel (n^{o} 49)[111]. Dans une lettre (App. XLV) il proposa à Reuterholm de peindre quelques tableaux pour son compte, mais il ne semble pas que Reuterholm ait jamais possédé d'oeuvres de Gagneraux.

Après avoir reçu le brevet de peintre d'histoire de roi de Suède, Gagneraux proposa dans une lettre à Reuterholm (App. LI) de faire une série de tableaux sur des sujets de l'histoire de Suède, en témoignage de sa reconnaissance. Il fit allusion aux peintures qu'il avait exécutées pour les Etats de Bourgogne à la fin des années 1780 et au fait qu'il avait alors *"pris l'habitude des batailles"*. Cette proposition fut reçue favorablement et Sergel fut chargé d'écrire à Gagneraux à propos de certains sujets (App. LIV). La mort de Gagneraux empêcha l'exécution de ces projets.

Le catalogue de Gagneraux nous apprend qu'il continuait à être en relation avec des Suisses. Pour le comte Jean-Jacques de Sellon il exécuta deux peintures: *Le Génie de la Paix* (n^{o} 20 b) et une peinture sur un sujet de l'histoire des Vestales (n^{o} 25).

Des princes italiens lui passèrent des commandes. Il se trouvait des tableaux de Gagneraux dans les collections de Gattino-Riccardi et de Carignan (cf n^{o} 24). Il exécuta un tableau (cf n^{o} 15) pour un certain monsieur de Montille, dont nous ne connaissons pas la nationalité.

D'après ce qu'on sait, Gagneraux mena une vie retirée pendant ces dernières années. Par son inventaire après décès (App. LVI), nous savons qu'il logeait près du Palais Pitti sur la Via Santa Maria, chez une certaine Anne Gianni. Son appartement consistait en deux pièces, dont une servait de *"Salle pour Etudes"* et l'autre de chambre à coucher. Les pièces étaient assez pauvrement meublées. Dans la première pièce on trouvait six chaises empaillées, un petit fauteuil, une commode, une table et un miroir à bordure dorée. Dans la chambre à coucher se trouvait le lit, trois chaises et un coffre contenant des vêtements. C'est dans cette pièce que Gagneraux avait sa petite bibliothèque.

Nous ne savons presque rien sur les amis intimes de Gagneraux. On parle d'un *"amour à Rome"*. Cette femme, qui nous reste inconnue, est mentionnée par Baudot (1889, p. 32, p. 35) et par Gjörwell (cf p. 70). D'après les notes de Baudot (BMD, MS 2134) elle était *"une dame noble déjà âgée /.../ qu'il comptait épouser"*. Il n'est pas impossible que le petit portrait de femme mentionnée dans l'inventaire après décès de Gagneraux (App. LVI) la représente.

Parmi ses amis artistes à Florence, Léonor Merimée a déjà été mentionné. Mais, connaissant les opinions révolutionnaires de Merimée, nous ne pensons pas qu'ils aient été très intimes. Xavier Fabre, par contre, pourrait avoir été lié à Gagneraux, bien que nous n'en ayons aucune preuve. Le Musée Fabre à Montpellier possède bien quelques oeuvres de Gagneraux (n^{os} 29, 30, 109), mais rien n'indique une amitié plus profonde.

Quelques Suédois, de passage à Florence, eurent des contacts avec Gagneraux. Le futur architecte C.G. Gjörwell, qui faisait un voyage d'étude en Italie, se trouvait à Florence au mois d'août 1795. Il visita Gagneraux pour lui donner ses lettres de recommandation[112]. Depuis son séjour à Rome, Gagneraux connaissait le médailleur suédois Lars Grandel, qui se trouvait à Florence depuis juin 1795 (C.D. XVI, p. 404). Ce fut Grandel qui communiqua à Gjörwell la mort de Gagneraux (cf p.70)[113].

Sur la demande de la Commission des Relations Extérieures, le consul français, Cacault, dressa en février 1795 une liste des artistes français demeurant encore à Florence. Il écrit au sujet de Gagneraux: *"ci-devant pensionnaire des Etats de Bourgogne, peintre de première classe, d'un talent connu, reste à Florence, faisant quelques tableaux pour les étrangers. Sa tête n'est pas forte: il devint fou à Rome à l'époque du massacre de*

Basseville."(C.D. XVI, p. 393)

Gagneraux mourut le 18 août 1795. Gjörwell écrivit quelques semaines plus tard à ses parents:"*Par Grandel j'ai appris la triste nouvelle que Gagneraux s'est jeté par la fenêtre et est mort après deux heures.*"[114]. Plus tard Gjörwell décrivit l'événement plus en détail: "*La mort tragique de M. Gagneraux, qui s'est jeté par la fenêtre le 18 août dans l'après-midi, a bouleversé ici de nombreuses personnes. Il mourut deux heures plus tard. On soupçonnait depuis longtemps qu'il ferait cette folie. Lors de la visite que je lui avais rendue peu après mon arrivée ici, il ne m'avait pas semblé tout à fait sain d'esprit; son dernier tableau qui se trouve maintenant dans la Grande Galerie le prouve d'ailleurs bien. Tout le monde est d'accord pour dire que Gagneraux n'a pas peint ce tableau avec autant de feu et de douceur que les précédents. On dit que sa folie a été provoquée par un Amour à Rome et par les affaires françaises qui brisèrent son coeur sensible, dérangèrent son système nerveux et causèrent cette triste mort. Tous le regrettent.*"[115]

Ce n'est que par Gjörwell que nous connaissons les circonstances de la mort de Gagneraux. D'après les notes de Baudot (BMD, MS 2134), Bénigne-Claude Gagneraux lui aurait raconté que l'inconnue de Rome avait quitté Gagneraux pour un jeune gentilhomme. Gagneraux en fut affligé à tel point qu'il se jeta par la fenêtre et mourut.

Dans la nécrologie sur Gagneraux publiée dans Le Nécessaire du 16 décembre 1795, on peut lire "*il ne fit que languir dans cette ville* /Florence/ *de la suite des maux que lui avoit causés le fanatisme de la populace romaine*", et Adlerbeth note en marge de son journal: "*Quelques années plus tard ses sens furent derangés et il perdit sa vie par un malheur funeste.*"[116]

Dans la préface à la deuxième édition (1889) de l'ouvrage de Baudot, le petit-neveu de Gagneraux rapporte (pp. VII-VIII) avoir vu, en 1881 dans les archives du Musée des Offices, une notice écrite en italien sur la vie de Gagneraux. D'après cette notice, Gagneraux aurait été accoudé à un balcon à plusieurs étages au dessus du sol quand il confondit le bruit d'une porte violemment fermée avec celui d'un coup de feu qu'il crut dirigé contre lui. Dans sa frayeur il perdit l'équilibre et tomba. Malgré nos recherches nous n'avons pas retrouvé cette notice et son authenticité ne peut donc en aucune manière être comparée avec la lettre de Gjörwell.

Par l'inventaire de décès (App. LVI) de Gagneraux nous apprenons qu'en plus de son appartement à la Via Santa Maria, il est aussi question de sa "dernière demeure" sur la Via della Scala, chez un Monsieur le Chevalier Côme. C'est ici que, d'après l'inventaire de décès, on trouva sa petite fortune: deux montres, une bague et de l'argent.

Il est difficile d'expliquer ce que signifie cette "dernière demeure". Peut-être Gagneraux était-il sur le point de déménager au moment de l'accident. Peut-être aussi, et c'est plus probable, apprenant l'infidélité de la personne qu'il aimait, Gagneraux a-t-il pris ses biens, couru à travers la ville chez un ami et, celui-ci ne pouvant pas l'aider, il se serait jeté par la fenêtre.

Les lettres de Cacault (cf p. 69) et de Gjörwell (cf p. 70), ainsi que les notes d'Adlerbeth entre autres, nous apprennent que la santé d'esprit de Gagneraux avait été atteinte par les événements à Rome au début de 1793. Les lettres de Gagneraux ne nous permettent pas de conclure à la folie, son écriture est restée la même à Florence. Dans ses oeuvres on peut peut-être trouver un style plus libre (cf p. 93) mais cela ne prouve rien. Une peinture, *Un Magicien* (n° 32), pourrait indiquer les hallucinations, ainsi, peut-être, que deux dessins (n^os 108-109), mais ce ne sont pas des preuves suffisantes.

Comme les documents cités ci-dessus sont unanimes en ce qui concerne l'état d'esprit de Gagneraux nous pouvons supposer qu'il eut des attaques d'angoisse à plusieurs reprises et que ce fut au cours d'une telle attaque qu'il mourut. L'acte de décès (App. LV) ne nous apprend rien sur l'attitude de l'église. Il y est seulement dit que Gagneraux fut enterré au cimitière Trespiano[117)] le jour même de sa mort. Le seul indice à contredire le suicide serait donc la notice non retrouvée dans les archives du Musée des Offices.

Après la mort de son frère, Bénigne-Claude Gagneraux se rendit à Florence pour s'occuper de la succession. Quelques commentaires de sa main dans l'inventaire après décès (App. LVI) montrent qu'il se dessaisit de certains objets, sans doute aussi de quelques peintures. On peut supposer que les deux peintures que possède le Musée des Offices (n^os 19 et 30) furent achetées à la mort de Gagneraux. La plus grande partie de ses biens fut cependant amenée à Dijon, où Bénigne-Claude exposa les peintures dans sa maison pendant quelques jours en juillet 1796 [118)].

Au Salon de Paris de 1798 (l'an VII), une des peintures de Gagneraux, *Soranus et Servilie* (n° 23) fut exposée hors catalogue et obtint une mention honorable.

Gagneraux mourut à l'âge de 39 ans. Les témoignages qui nous restent sont tous favorables. Cacault disait de lui que c'était *"un très honnête homme"* (C.D. XVI, p. 393), Peter Moberg qu'il était *"sage"* (cf p. 44), Gjörwell finit sa description en disant que *"tous le regrettent"* (cf p. 70) et la nécrologie finit ainsi:

"Les vertus ont perdu en lui un ami, les arts
un soutien, & l'Europe un homme célèbre".

FERDINANDO III.

PRINCIPE REALE D'UNGHERIA, E DI BOEMIA, ARCIDUCA D'AUSTRIA, GRANDUCA DI TOSCANA &c.&c.&c.

E per la Reale Altezza Sua il Presidente della Nuova Accademia delle Belle Arti eretta in Firenze a forma dei Sovrani Regolamenti spediti sotto dì 3. Ottobre 1784. fà noto com' è stato ammesso nel Numero degl' Accademici [illegible] e descritto al Ruolo di detta Accademia [illegible].
In fede di che sarà il presente Diploma firmato dal Presidente Medesimo, contrassegnato dal Segretario, e munito del Sigillo della detta Accademia
Dato dall' Accademia delle Belle Arti questo dì 3. maggio 1793.

[illegible] Presidente

Certificat délivré à Gagneraux le 3 mai 1793, lui donnant le titre "accademico Professore" à l'Académie des Beaux-Arts de Florence (BMD, MS 2134)

CHAPITRE V - L'OEUVRE DE GAGNERAUX

Quand Aloys Hirt en 1787 dressa une liste des artistes qui travaillaient à Rome (Eckardt 1979, pp. 331-339), il mit Gagneraux au quatrième rang parmi les peintres français, après David, Drouais, et Lagrenée. Hirt voyait en Gagneraux un *"guter Compositeur und Maler"* (p. 338). La mort précipitée de Gagneraux en 1795 mit fin à une carrière qui l'avait élévé à un rang honorable dans la peinture à Rome, mais déjà à Florence, Gagneraux semble avoir vécu retiré et ne pas avoir joui du même succès international. A sa mort il laissa un oeuvre qui contenait la production d'environ seize années de travail mais où figuraient seulement 52 tableaux originaux. Ceux-ci nous serviront de point de départ pour essayer d'atteindre son éducation artistique, ses sujets, son inspiration et ses modèles.

Gagneraux apprit les bases de son art chez un maître assez perspicace et apparemment avec des vues assez larges. Dans la limite des cadres donnés, les élèves de l'Ecole de Dessin de Dijon étaient autorisés à travailler librement. Devosge trouvait son inspiration dans la renaissance italienne et dans le baroque classique ainsi que chez les artistes contemporains comme Bourchardon et Greuze (exp. Dijon 1961, pp. 8-9). Les idéaux nouveaux représentés par Winckelmann, Raphaël Mengs et Giambattista Piranesi n'avaient pas encore atteint l'Ecole au milieu des années 1770. Les oeuvres que Gagneraux exécuta au cours de ses années d'étude sont aujourd'hui disparues, mais leurs titres nous montrent que les sujets religieux prédominaient, non seulement dans le cas de Gagneraux mais aussi chez les autres élèves de l'Ecole de Dessin de Dijon[119]. Aux expositions à Dijon à l'occasion des concours annuels au début des années 1770, la plupart des oeuvres exposées par Gagneraux ont des sujets religieux. De plus, comme d'autres élèves, Gagneraux utilisa parfois le pastel, une technique qu'on associe surtout avec le Rococo.

LES SUJETS

Les sujets religieux devinrent de moins en moins populaires pendant le dernier quart du XVIIIe siècle. Les raisons en sont la recherche de l'antiquité et

de ses idéaux, ainsi que les exigences de l'esprit de l'Age de la Raison, de rationaliser le concept de religion. L'aversion des académies à choisir des sujets religieux pour les concours en est une expression directe, et les mécènes influents commandaient moins d'oeuvres à sujet religieux. En 1775 par exemple, comme l'a montré Jean Locquin (1912, p. 272), les nouveaux idéaux avaient percé tellement que quand Louis XVI voulut faire décorer la chapelle de Fontainebleau, on eut des difficultés à trouver des artistes pour le faire. La mythologie antique était devenue la nouvelle foi[120].

Gagneraux s'intéressa beaucoup moins aux sujets religieux après son voyage clandestin à Rome en 1774. A l'exposition de Dijon de cette même année, il montra *Alexandre entrant dans la tente de Darius* (n° 41) et *Les trois Grâces* (n° 431), deux sujets dont l'inspiration lui fut sans doute donnée pendant son court séjour à Rome. Comme il n'osait pas tout à fait laisser les normes de l'ancienne école, il exécuta *Les trois Grâces* au pastel. L'année 1774 marque une nouvelle orientation pour Gagneraux. L'appréciation de la religion des temps passés devint un vice de jeunesse pour lui. Ce n'est que dans quelque dessins sur des sujets de l'Ancien Testament (n°s 110, 416-418) qu'il traitera plus tard des sujets religieux.

Après son arrivée à Rome à la fin de 1776, Gagneraux est absorbé par l'antiquité. Ses albums sont remplis de dessins d'après l'antique et ses sujets sont pour la plupart inspirés par l'antiquité. Dans son propre esprit ainsi que dans celui de ses contemporains, Gagneraux était considéré comme un peintre d'histoire et ce genre de peinture forme la plus grande partie de son oeuvre. Jean Locquin (1912, p. XXVII) a défini la peinture d'histoire ainsi: "*toute oeuvre dont le sujet, emprunté à un texte historique et littéraire, mettant en scène un ou plusieurs personnages, réels ou non*". Or, cette définition doit être completée pour couvrir aussi les peintures d'histoire qui représentent un événement contemporain que l'artiste a vu ou aurait pu voir de ses propres yeux. Locquin (1912, p. 223) divise la peinture d'histoire en quatre catégories: 1) la mythologie et la poésie, 2) l'histoire ancienne, 3) l'histoire religieuse, et 4) l'histoire contemporaine, moderne et médiévale. Au cours de notre examen de l'oeuvre de Gagneraux nous utiliserons les quatres catégories de Locquin en y ajoutant toutefois une section: la littérature moderne. Par contre, nous n'aurons plus l'occasion de parler de la peinture religieuse qui avait perdu toute son importance, aussi bien dans l'art en général que dans l'oeuvre de Gagneraux en particulier.

LA MYTHOLOGIE ET LA POESIE

Les futurs artistes devaient se familiariser très tôt avec des auteurs comme Ovide, Homère, et Virgile, pour y pénétrer la mentalité antique et pour apprendre à connaître les conditions de vie de l'Antiquité. La mythologie gréco-romaine leur était bien connue. Les bibliothèques des académies semblent avoir été riches en oeuvres des grands écrivains de l'Antiquité que les artistes eux-mêmes possédaient en grande partie.

Locquin (1912, pp. 224-244) a montré comment ce genre a évolué, en partant des sujets mythologiques grecs exécutés dans le style de Boucher. Vers le milieu du XVIIIe siècle on traitait soit des sujets inspirés par les peintures érotiques et sensuelles trouvées à Herculanum, soit ce que Locquin d'après Cochin appelle *"les sujets d'action"*. C'est ce dernier type de sujets qui intéresse, car c'est dans ces sujets que peuvent être dépeints l'idéalisme, l'héroïsme, et la dignité.

Les sujets mythologiques gracieux étaient avant tout tirés des *Métamorphoses* d'Ovide. Il est d'ailleurs d'une manière générale l'auteur qui a fourni le plus grand nombre de sujets aux artistes. Pour s'en convaincre en ce qui concerne le XVIIIe siècle, il suffit de consulter les catalogues des Salons de Paris (Bardon 1963, pp. 226-229). Apulée aussi inspira fortement la peinture mythologique gracieuse; parmi ses Métamophoses, *L'Ane d'Or*, c'était surtout le conte d'Amour et de Psyché que l'on utilisait (Bardon 1963, pp. 223-224).

Dora Wiebenson (1964) a bien montré la grande vogue d'Homère pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Auparavant on n'estimait pas que les oeuvres d'Homère contenaient les allégories et les caractères idéaux que la Renaissance et la Baroque exigeaient d'un bon sujet (p. 23). Au XVIIIe siècle, c'est le contenu humain chez Homère que l'on apprécie (p. 24). Wiebenson a aussi montré quels étaient les sujets d'Homère les plus populaires et comment, en partie grâce aux *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile* (1757) du comte de Caylus, ils furent pour la première fois largement traités par Gavin Hamilton qui, pendant les années 1760, exécuta six peintures sur des sujets de l'Iliade. L'intérêt que l'on portait à Homère se voit aussi au fait que le premier sujet non religieux donné au concours de l'Académie de Beaux-Arts de Stockholm en 1787 était tiré de l'Iliade (Hultmark 1935, p. 541) et que le premier sujet non religieux proposé par l'Académie de Beaux-Arts de Copenhague en 1835 (!) était tiré de

L'Odyssée (Salling 1975, p. 99). Au Salon de Paris, Homère ne fut jamais très goûté au XVIIIe siècle, bien qu'on y eût exposé un grand nombre de sujets[121]. On appréciait par contre Virgile et les sujets tirés de *L'Enéide* (Bardon 1963, pp. 229-230). D'autres poètes romains comme Horace, Stace, et Catulle inspiraient aussi les artistes, mais moins toutefois que Virgile et Homère.

Au Salon figurèrent peu d'oeuvres inspirées des auteurs dramatiques antiques, et, lorsque c'était le cas, les sujets étaient surtout tirés de Sophocle et d'Euripide.

Gagneraux exécuta quatre sujets d'oeuvres poétiques. D'Ovide nous viennent *Phaéton effrayé par le signe du Lion* (n° 28, fig. 89) et *Jupiter et Antiope* (n° 7, fig. 28), et d'Apulée sont tirés les deux sujets de l'histoire de l'*Amour et de Psyché* (n° 12, fig. 43, n° 22, fig. 70). De *L'Iliade* sont puisés deux sujets, *Vénus blessée par Diomède* (n° 465, fig. 120) qui d'après Wiebenson (1964, p. 25) était l'un des sept sujets préférés de *L'Iliade*, tandis que l'autre, un dessin, traite un sujet très rare, *Diomède chez Zeus* (n° 100, fig. 133). Gagneraux n'a fait aucun emprunt à *L'Odyssé* mais parmi ses dessins nous retrouverons un sujet pris de Virgile (n° 81, fig. 130).

Le sujet de la première composition originale de Gagneraux est tiré de Sophocle: *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 1, fig. 3). Des scènes de Sophocle ne figurèrent pas au Salon avant 1781 (Bardon 1963, p. 236) et Gagneraux peut, par son intérêt pour le destin d'Oedipe, être considéré comme un précurseur dans ce domaine car cette oeuvre fut conçue en 1780. Vers l'époque où Gagneraux exécutait son tableau, en 1784, le sujet fut aussi traité par Henri Fuessli ainsi que par le peintre français établi en Suède, Louis Masreliez (cf n° 1 et fig. 9).

La plupart des mythologies de Gagneraux sont des sujets généraux pour lesquels aucune source particulière ne peut être indiquée, comme les Bacchanales, *Hébé qui verse à boire à l'aigle de Jupiter* (n° 21, fig. 68), *Bacchus et Ariane* (n° 4, fig. 19), ou les tableaux montrant des Amours et des Génies etc. Ces peintures forment la plus grande partie de son oeuvre et montrent une préférence pour la mythologie gracieuse. Seuls les sujets tirés de Sophocle et de Virgile peuvent être rangés parmi *"les sujets d'action"*.

L'HISTOIRE ANCIENNE

Les sujets d'histoire ancienne sont de deux sortes. Ils sont soit empruntés à des auteurs de l'Antiquité, soit tirés d'ouvrages postérieurs traitant l'histoire de l'Antiquité. Parmi les historiens de l'Antiquité, c'est Tite-Live qui a le plus souvent inspiré les artistes. Valère Maxime, Quinte-Curce, Tacite et Suétone ont aussi joué un certain rôle, de même que les *Vies* de Plutarque (Bardon 1963, pp. 230-233, 236-237). Il semble, par contre, que l'influence des deux Plines ait été faible (Bardon 1963, p. 234). Parmi les ouvrages d'auteurs modernes, les artistes utilisaient surtout l'*Histoire ancienne* et l'*Histoire romaine* de Rollin, ainsi que l'*Histoire des Vestales* de l'abbé Nadal (Bardon 1963, pp. 224-225).

Les sujets d'histoire ancienne connurent leurs premières succès pendant les années 1760. En 1762, l'Académie royale à Paris proposa pour la première fois un sujet de concours tiré de l'histoire ancienne, *La Mort de Socrate* (Locquin 1912, p. 248). Le triomphe vint en 1785 avec *Le Serment des Horaces*, de David. Le tableau de David cependant, bien que tiré de l'histoire ancienne, n'illustre aucun ouvrage historique particulier (cf Hautecoeur 1954, pp. 70-72, 80-82). Le succès de l'histoire ancienne était surtout dû au fait qu'elle est riche en *"sujets d'action"*.

Les thèmes d'histoire ancienne ne forment qu'une très petite partie de l'oeuvre de Gagneraux. Il s'agit de deux peintures, *Soranus et Servilie* (n° 23, fig. 73), dont le sujet est tiré de Tite-Live, et *Metellus qui sauve le Palladium* (n° 24, fig. 72), emprunté à l'*Histoire des Vestales* de l'abbé Nadal, et d'un dessin (n° 89, fig. 74) dont nous n'avons pu identifier le sujet.

Si les sujets antiques prédominent chez Gagneraux, ce ne sont que rarement des *"sujets d'action"*. Ce sont surtout des sujets mythologiques, parfois à tendance érotique, comme les scènes des amours des dieux.

L'HISTOIRE DU MOYEN AGE ET DES TEMPS MODERNES

Le Moyen Age

L'histoire du Moyen Age fut en défaveur pendant les trois premiers quarts du XVIIIe siècle et les peintres ne firent pas exception dans ce domaine (Locquin 1912, p. 280). Les premiers indices d'un intérêt accru pour le Moyen Age vinrent de la Grande-Bretagne. Dès 1769, date à laquelle la Royal Academy de Londres commenca à organiser des expositions, quelques oeuvres d'art traitant des sujets médiévaux furent exposées (Smith 1979, p. 168).

Leur nombre alla toujours croissant, et vers 1790, à Londres, elles étaient plus nombreuses que les peintures sur des thèmes antiques. Le plus grand nombre de tableaux avec des sujets tirés du Moyen Age était de 15, en 1791 (Smith 1979, pp. 168-169).

En France, un certain intérêt pour le Moyen Age commenca aussi à se faire sentir vers 1760 (Locquin 1912, p. 280), mais avec moins de force qu'en Grande-Bretagne. A partir de 1773, année où furent exécutées les décorations pour la chapelle de l'Ecole Militaire, l'intérêt pour ce genre se tint constant jusqu'en 1789, surtout grâce aux commandes officielles, mais en comparaison avec les autres sujets historiques, l'intérêt porté au Moyen Age en France était modeste (Smith 1979, p. 161).

Les sujets médiévaux traités en France et en Grande-Bretagne n'étaient pas les mêmes. En France, on choisissait surtout des sujets héroïques, comme Saint Louis, Bayard et du Guesclin (Locquin 1912, p. 283, Smith 1979, p. 161). En Grande-Bretagne, par contre, on préférait les sujets plus légendaires de l'époque saxonne ou de la guerre des roses (Smith 1979, p.170). La série de peintures exécutée par Benjamin West pour le château de Windsor et qui traite l'histoire d'Edouard III donne cependant un exemple de sujets du type français[122].

A l'intérêt accru des artistes pour le Moyen Age vint se joindre un intérêt accru pour les artistes de cette époque. Les premières études sur les maîtres italiens parurent d'abord à Florence. Entre 1769 et 1775 parut un ouvrage non illustré qui traitait l'art médiéval en 12 volumes[123]. Parmi les artistes nommés étaient Cimabue, Cavallini, Buffalmaco, et Giotto (Rosenblum 1974, p. 166). Entre 1770 et 1774 l'Anglais Thomas Patch publia des ouvrages illustrés sur Masaccio, Fra Bartolommeo, Giotto, et sur la Porte du Paradis de Ghiberti. Selon Patch lui-même son ouvrage sur Giotto était le premier à contenir des gravures d'après ce maître (Rosenblum 1974, p. 165 note 59). Ce fut aussi à Florence que Stefano Mulinari publia en 1778 *L'Istoria Practica della Incominciamente e Progressi della Pittura*.

Le Français Seroux d'Agincourt vint à Rome en 1779. Il commença à s'intéresser à l'art du Moyen Age et espérait pouvoir publier ses recherches auxquelles on attacha beaucoup d'importance. On pensait que son oeuvre, ainsi qu'il le croyait lui-même, serait une suite à l'oeuvre de Winckelmann sur l'art de l'Antiquité (Hautecoeur 1912, p. 257, Lamy 1921 I, p. 175).

Dans le Giornale delle Belle Arti un article sur la peinture siennoise fut publié en 1788, et il semble que vers 1790 on ait eu une bonne connaissance générale de l'art du Moyen Age. Plusieurs discussions furent menées, surtout par des Allemands comme Goethe, Aloys Hirt, et Carstens. L'intérêt de Fuessli et de Flaxman pour l'art du Moyen Age est aussi connu. Pour Fuessli, il culmine dans son *Histoire de l'art Italien* qui, bien qu'elle fût écrite en 1808, ne parut qu'en 1831. Flaxman admirait le Gothique anglais et le Trecento, ainsi qu'on peut le voir dans ses albums de dessin et dans ses premières gravures ou entre autres Giotto inspirait son traitement de la forme et des volumes (Irwin 1979, p. 95).

Chez Gagneraux, l'intérêt naissant pour le Moyen Age n'est pas très sensible. Il dessina quelques anges musiciens d'après un maître de Quattrocento (n^{os} 302-304) et calqua une gravure montrant un carré de la Porte du Paradis de Ghiberti (n^{o} 344 B). Ces travaux, bien que peu nombreux, montrent que Gagneraux avait pris connaissance de la discussion actuelle sur le Moyen Age, mais qu'il n'y participa guère et qu'il n'en fut jamais très influencé.

Les temps modernes

Locquin (1912, pp. 276-286) a montré combien, au milieu du XVIIIe siècle, peu de peintures traitaient des sujets d'histoire moderne ou contemporaine, et comment l'intérêt fut dominé par les sujets allégoriques. A partir de 1774 cependant, ces sujets historiques deviennent plus fréquents, et Locquin (1912, pp. 280-281) fait le rapprochement avec l'accession au trône de Louis XVI et avec la nomination du comte d'Angiviller comme Directeur Général des Bâtiments. On remarque aussi à partir de 1777, une augmentation des sujets historiques sans symboles ou allégories. Les sujets purement nationaux devinrent populaires, surtout l'histoire d'Henri IV. D'après Locquin (1912, p. 283) ce roi était "le type populaire du monarque bienfaisant". Les commandes royales favorisaient ce genre de sujets et il est probable que Louis XVI de cette façon a voulu se faire comparer aux rois populaires de l'histoire de France.

Cette vogue des sujets nationaux montrant des personnages populaires se fait sentir dans toute l'Europe. En Grande-Bretagne par exemple, on avait l'histoire de Marie Stuart, au Danemark les rois Oldenburg, et en Suède les roi Gustave I Vasa et Gustave II Adolphe, pour ne mentionner que quelques-uns des thèmes préférés.

Ces sujets furent parfois exécutés par séries entières montrant les bienfaits

d'un prince ou de sa famille. Ainsi, par exemple, Vincent reçut en 1783 une commande d'exécuter pour les Gobelins six tentures sur des sujets tirés de l'histoire d'Henri IV (Locquin 1923, pp. 283-284). En Grande-Bretagne, Benjamin West exécuta pendant les années 1780 pour le château de Windsor une série de tableaux sur la vie d'Edouard III (Irwin 1963, p. 364) et au Danemark, nous avons de la même époque une série d'Abildgaard sur l'histoire des rois Oldenburg peinte pour le palais de Christiansborg. En Suède, on n'exécuta aucune série de ce genre, malgré des commandes passées à Desprez[124] et des sujets proposés par Gagneraux (voir ci-dessous p. 68).

Lorsque les Etats de Bourgogne décidèrent de faire peindre une série de sujets tirés de la vie du Grand Condé, l'idée n'était donc pas originale. Le Grand Condé était un fils de la Bourgogne et ses succès militaires sous Louis XIV se prêtaient bien à une représentation picturale montrant l'histoire glorieuse de la Bourgogne. La date de cette commande, 1786, peut surprendre. En effet, la désorganisation générale dans l'administration de l'état allait sous peu de temps conduire à la Révolution. Il est possible que, dans une tentative désespérée de rassembler la nation, on ait voulu montrer au public une ère de grandeur passée où la nation était unie. Les deux batailles de Gagneraux peuvent avoir eu ce but: l'union fait la force; dans *La Bataille de Senef* (n° 10, fig. 36) l'amour filial montre l'union de la famille, dans *Le Passage du Rhin* (n° 16, fig. 52) les personnages principaux sont représentés comme une partie d'un groupe et non comme des héros individuels et glorifiés.

On peut distinguer deux types d'histoire contemporaine: l'allégorie et le reportage. L'allégorie reçut sa forme fixe pendant le Baroque où l'on rendit hommage à la monarchie absolue par des formes strictes dont Alciate et Ripa dictaient les formules. Le XVIIIe siècle suivit ces règles et employa les mêmes symboles dans ses allégories. Locquin (1912, p. 281) donne des exemples d'allégories qui, bien que glorifiant Louis XVI, auraient pu être exécutées pour Louis XIV[125]. Les naissances et les morts royales, ainsi que les grands événements politiques, furent encore dépeints d'après ce modèle traditionnel. La peinture exécutée par Gagneraux pendant ses années d'études, *Condé se reposant sur les armes de Mars* (n° 52), montre une allégorie de ce genre. Il est très révélateur que c'est la seule peinture de ce genre que nous ayons de Gagneraux et qu'il s'agit d'une oeuvre de jeunesse. Le type tradionnel de l'allégorie était en train de disparaître pour renaître sous une forme tout à fait différente après les événements politiques de la fin du XVIIIe siècle.

Le peinture de reportage décrit un événement contemporain sous une forme non-allégorique, souvent avec un symbolisme évident. Si on définit la peinture de reportage comme la reproduction objective et exacte d'un événement, elle est rare au XVIIIe siècle. En général l'artiste fait des additions à la réalité, ou même recrée l'événement, soit de sa propre initiative soit sur la demande de la personne qui a commandé la peinture. La limite entre le reportage et l'allégorie était donc très vague. Un événement devenait un prétexte pour un certain contenu pictural. C'est par exemple le cas avec la peinture de James Barry, *La distribution des prix*, exécutée pour la Royal Academy entre 1777 et 1778[126], où le sujet est avant tout un prétexte pour montrer dans un portrait de groupe les personalités artistiques du pays. Il en est de même pour la peinture d'Elias Martin *Gustave III visite l'Académie de Beaux-Arts de Stockholm*[127] et de celle de Francis Wheatley de 1780, *Le parlement irlandais pendant un discours tenu par Henry Gratton*[128], où les parlementaires et les spectateurs sont représentés avec des caractères individuels. Les scènes de mort peintes à cette époque suivent le même modèle, par exemple *La mort de William Pitt le vieux* de John Singleton Copley (1779)[129], ou *La mort du Général Wolfe* (Benjamin West 1771[130], James Barry 1776[131]), où l'événement est rendu comme la mort d'un héros sur le modèle de l'Antiquité.

Ces peintures d'histoire se retrouvent dans toute l'Europe. En Grande-Bretagne, où la puissance royale n'était pas très forte, ce sont surtout des hommes politiques et de hauts officiers qui sont dépeints ainsi, tandis qu'en Suède où la monarchie était forte, c'est surtout au Roi que l'on rend ainsi hommage. La plus grande commande de ce genre fut faite à Carl Gustave Pilo qui aurait dû peindre le couronnement du Roi[132], mais la peinture ne fut jamais terminée. De telles commandes furent aussi données à Elias Martin (par exemple *Le Baptême du Duc de Småland*[133]) ainsi qu'à Pehr Hillestrom. Nous avons déjà discuté (pp. 41-43) les peintures de Desprez et de Gagneraux montrant des épisodes du voyage italien de Gustave III.

Dans l'Etat de l'Eglise, le Pape était naturellement le personnage le plus important. Plusieurs tableaux montrent le Pape Pie VI dans différentes situations officielles. Desprez par exemple peignit sur la commande de Marcantonio Borghèse *Le Saint-Père bénit la public du balcon de Saint-Pierre*[134]. Dans ce tableau néanmoins, le personnage principal n'est presque pas visible car le sujet principal est la Place Saint Pierre grouillante de monde. Il en est de même d'une peinture de Ducros montrant *Pie VI qui visite les travaux de desséchement des Marais Pontins*[135]; ici, c'est le paysage

qui est le sujet principal.

L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI (n° 3, fig. 13) de Gagneraux n'est donc exceptionnelle en aucune manière. L'artiste a honnêtement rendu compte du symbolisme en même temps qu'il a fait le portrait des personnages représentés. Le tableau n'est pas une restitution exacte en ce qui concerne l'architecture, le placement des sculptures ou les personnes représentés. Cette sorte de représentation était la plus courante pour dépeindre des événements contemporains.

Nous retrouvons sous notre rubrique "Les temps modernes" les plus grandes compositions de Gagneraux. En ce qui concerne le Moyen Age Gagneraux ne faisait que suivre la tendance générale de son époque; avec ses trois peintures d'histoire moderne il peut, par contre, être considéré comme un des artistes les plus importants dans ce domaine. Avec ses deux tableaux sur l'histoire du Grand Condé il occupe une place à côté de Benjamin West, d'Abildgaard et de Vincent. *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* tient une place importante parmi les peintures qui traitent des sujets historiques contemporains. C'est aussi à ces trois tableaux que l'on pense quand on parle de Gagneraux, et surtout à *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI*.

LA LITTERATURE MODERNE

On ne peut pas distinguer de tendance générale en Europe en ce qui concerne les sources littéraires modernes comme Dante, le Tasse, l'Arioste, Shakespeare ou Fénelon. Les artistes des différentes nationalités choisissaient des auteurs différents comme sources pour leur sujets, souvent en rapport avec leur propre pays.

En France, La Fontaine, Corneille et Racine, ainsi que les contemporains Voltaire et Rousseau, inspirèrent les artistes pendant le XVIIIe siècle, mais aucun d'eux ne le fit autant que Fénelon. Son *Télémaque*, paru en 1717 (une édition clandestine avait déjà paru en 1699) et très souvent réédité au cours du XVIIIe siècle, inspira les artistes même avant que l'intérêt pour Homère n'ait commencé à se répandre. Dès les années 1730 on trouve des sujets inspirés de *Télémaque* au Salon à Paris (cf Bardon 1963, p. 222) et par la suite, rares sont les chants de *Télémaque* qui ne furent pas montrés au Salon au XVIIIe siècle.

Cependant, l'intérêt pour les sujets littéraires en France ne fut jamais aussi grand qu'en Grande-Bretagne. Les expositions à la Royal Academy montrent

qu'en Angleterre les sujets purement littéraires étaient aussi appréciés que les thèmes historiques (Smith 1979, p. 167). Shakespeare, qui n'avait jamais cessé d'être au goût du jour, connut une actualité renouvelée pendant les années 1770. Henri Fuessli, le plus important des illustrateurs de Shakespeare, avait déjà dans sa jeunesse traduit Shakespeare en Allemand. La première oeuvre qu'il envoya à la Royal Academy en 1774 fut un dessin sur un sujet de Shakespeare[136] (cf Irwin 1966, p. 128). L'éditeur et graveur John Boydell eut l'idée de créer une galerie consacrée à Shakespeare à laquelle furent invités à participer les artistes les plus fameux de l'époque. Leurs oeuvres furent exposées dès 1789 dans un bâtiment spécialement mis en ordre pour cela[137].

A part Shakespeare, les oeuvres de John Milton jouaient aussi un rôle important en Grande-Bretagne, ainsi que les *Chants d'Ossian* publiés par Macpherson en 1765.

Dante fut longtemps considéré comme obscur et non-classique, mais cette conception commença à changer dans les années 1770. La première traduction de Dante en Angleterre parut en 1781. Fuessli fut le premier grand interprète de Dante, bien que des sujets isolés eussent été peints plus tôt[138]. Plus tard, Flaxman contribua à la compréhension de l'oeuvre de Dante par sa grande suite de 109 illustrations publiée en 1793.

Cette importante littérature européenne n'eut aucun retentissement en Suède, alors qu'au Danemark Abildgaard utilisait volontiers des sujets de la littérature moderne. Il exécuta non seulement des sujets tirés des oeuvres de Racine et de Voltaire, mais aussi de l'oeuvre de Shakespeare et des *Chants d'Ossian*. Il est très probable que ce fut sous l'influence de Fuessli qu'il fréquentait à Rome, comme Sergel, pendant les années 1770. Sergel, au contraire, ne semble pas avoir été inspiré par l'intérêt que Fuessli portait à Dante ou à Shakespeare.

Nous ne connaissons que deux oeuvres de Gagneraux traitant des sujets de la littérature moderne; par là il ne se distingue pas de ses compatriotes. Ce sont *Le Baptême de Clorinde* (n° 44) d'après *La Jérusalem libérée* du Tasse et *Télémaque sur l'île de Calypso* (n° 43) d'après Fénelon.

SUJETS DIVERS: PAYSAGES, PORTRAITS, GENRE

Anthony D. Smith (1979, p. 158) a montré comment, au Salon de Paris, la plupart des peintures étaient des paysages ou des portraits. Les uns comme les

autres, pouvaient être exécutés très vite et avaient toujours un public assuré. Smith montre aussi comment les portraits dominèrent le Salon jusqu'en 1760 où le paysage prit la relève. Vers la fin du XVIIIe siècle on vit apparaître de plus en plus de tableaux de genre.

Comme les Salons de Paris, les expositions de la Royal Academy étaient de plus en plus dominées par des paysages et par des portraits, mais à Londres le nombre de paysages ne dépassa jamais celui des portraits (Smith 1979, p. 166). La Suède suivit les mêmes tendances que la Grande-Bretagne jusqu'à la fin du siècle (Hultmark 1935, pp. 3-314).

La peinture d'histoire, bien qu'étant le genre préféré des Académies, ne fut jamais le genre dominant. Les portraits, les paysages et les tableaux de genre avaient un public fidèle. Ceci est bien naturel en ce qui concerne les portraits. Pendant le XVIIIe siècle, le Lorrain et Gaspard Dughet servirent de grands modèles en ce qui concerne le paysage; des milieux entiers furent recréés d'après leurs modèles (surtout le parc anglais), ce qui se reflète aussi dans la peinture. Quand Gagneraux exécuta une allégorie sur *La Peinture* (n^{o} 476, fig. 121) il laissa un paysage représenter la peinture.

Dans son oeuvre Gagneraux traita donc toutes les catégories de sujets utilisés à l'époque. La plupart de ses tableaux traitent la mythologie et la poésie et six tableaux ont des sujets purement historiques, trois pour l'Antiquité, deux pour le XVIIe siècle (les batailles) et un pour l'histoire contemporaine (*L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI*). C'est donc à juste titre que Gagneraux pouvait se nommer peintre d'histoire.

La préférence de Gagneraux pour la mythologie et la poésie le distingue de la plupart de ses contemporains mais le rapproche d'Angelica Kauffmann. D'après son propre catalogue (Manners & Williamson 1924, pp. 144-163), Angelica Kauffmann exécuta 150 peintures pendant que Gagneraux travaillait à Rome, c'est-à-dire de 1784 à 1792. La plupart de ces peintures sont des portraits, 64 peuvent être considérées comme des peintures d'histoire, 9 traitent des sujets tirés des auteurs de l'Antiquité et 40 peuvent être classées dans le groupe mythologie et poésie. Ces proportions montrent la même tendance que l'on remarque dans l'oeuvre de Gagneraux. Pendant la même période de 1784 à 1792, David exécuta 29 peintures[139)] dont 18 sont des portraits et 5 des sujets de l'Antiquité, mais seulement trois[140)] peuvent être

classées sous la rubrique mythologie et poésie.

Dans le choix de ses sujets, Gagneraux ne peut être considéré comme un peintre néo-classique pur; en raison de sa préférence pour les sujets agréables et suaves. En même temps, son choix est plus purement académique que celui d'Angelica Kauffmann ou de David, car Gagneraux a peint moins de portraits. Le développement vers la période révolutionnaire, du point de vue de la religion rationelle, se remarque chez Gagneraux comme chez David à l'absence d'oeuvres religieuses, tandis qu'Angelica Kauffmann a peint plus de sujets religieux (14) que de sujets tirés des auteurs de l'Antiquité (9). On peut noter que David et Gagneraux ont traité un sujet contemporain chacun, *Le Serment du Jeu de Paume* et *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI*.

Robert Rosenblum a constaté (1974, pp. 50-106) que depuis environ 1760 et surtout en France, on trouve un type de peinture de contenu didactique et moral, qu'il appelle *"Exemplum virtutis"*. On y dépeint le comportement noble d'un ou de plusieurs personnages historiques, une action courageuse, la fidélité à la famille ou à la patrie, etc. Gagneraux ne traite ce type que dans trois cas: *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 1, fig. 3), *Metellus qui sauve le Palladium* (n° 24, fig. 72) et *Soranus et Servile* (n° 23, fig. 73). Il est bien évident que l'oeuvre de Gagneraux ne comporte rien de didactique, on n'y trouve ni enthousiasme ni engagement. Il semble qu'il ait surtout voulu peindre pour le plaisir de l'oeil, le plus important étant les qualités artistiques et par là aussi il se rapproche d'Angelica Kauffmann.

LA COMPOSITION

Le principe fondamental de composition du néo-classicisme était les formes géométriques de base, surtout l'angle droit et le triangle. Une composition classiquement pure se base toujours sur ces formes. Le néo-classicisme fuit la diagonale caractéristique du Baroque. Par contre, on y trouve l'ellipse, acceptéepar Winckelmann et utilisée entre autres par Mengs dans *Le Parnasse* de la Villa Albani à Rome, que Winckelmann admirait beaucoup (cf Rosenblum 1974, p. 53). Avec ces formules, l'image est clairement construite. L'action principale est nettement délimitée par rapport au premier plan et au fond, et elle se passe parallèlement à la surface du tableau. L'exemple classique de ce type de composition est *Le Serment des Horaces* de David. "La scène de théâtre néo-classique", avec son avant-scène, ses coulisses et ses acteurs,

reçoit ici son expression la plus distinguée; les figures statuaires forment un tableau vivant sur la scène.

La façon dont Gagneraux composait ses oeuvres était souvent celle du néo-classicisme, décrite ci-dessus. Le meilleur exemple en est *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 1, fig. 3). On y retrouve les formes géométriques (surtout le triangle), le parallélisme avec la surface du tableau et la répartition claire entre l'avant-scène, l'action et le fond. Cette tripartition se retrouve dans l'oeuvre de Gagneraux, bien qu'elle soit parfois un peu diffuse, surtout dans les peintures qui ont un fond de paysage, où la limite entre l'action et le fond peut être vague.

Le parallélisme exact avec la surface du tableau est, par contre, assez rarement suivi par Gagneraux. Il a tendance à utiliser une perspective légèrement oblique, ce qui fait que ses peintures ne donnent jamais l'impression d'une composition rigide. La perspective oblique adoucit l'effet théâtral néo-classique. En raison de cette perspective oblique on trouve aussi, étonnamment chez Gagneraux, la diagonale. Dans le dessin de *La Mort de César* (n° 90, fig. 75) par exemple, toute l'action est construite autour de la diagonale, et c'est justement pour faire ressortir l'action que Gagneraux utilise la diagonale. C'est dans *L'Education d'Achille* (n° 5, fig. 22) que l'on remarque pour la première fois une tendance vers la diagonale, mais elle n'est presque pas visible et n'augmente pas le mouvement. Les diagonales sont plus nettes dans les deux études de chevaux de 1787 (nos 8 et 9 fig.34). Dans les grandes peintures de batailles de 1788 et 1790 (nos 10, fig. 36 et 16, fig. 52) la diagonale est un moyen de composition important. Dans ces tableaux, ainsi que dans *La Chasse au lion* (n° 19, fig. 58), on trouve aussi un mouvement en spirale. Pour ses batailles, Gagneraux a eu comme principale inspiration *La Bataille de Constantin* de Jules Romain au Vatican, mais aussi les peintures de batailles de Le Brun. *La Chasse au lion* est un héritier presque direct de la peinture de Rubens du même titre. Winckelmann estimait hautement l'art de Le Brun et de Rubens (cf Irwin 1972, p. 44); mais on peut se demander si l'attitude de Gagneraux envers Le Brun n'est pas un malentendu. L'appréciation de Winckelmann pour Le Brun se fondait sur les allégories de ce dernier. Or, c'était chez Le Brun que l'on pouvait trouver les meilleurs modèles de batailles. La conception de Winckelmann en ce qui concerne Rubens est clairement reflétée dans *La Chasse au lion* de Gagneraux.

Par ces compositions Gagneraux peut être considéré comme un précurseur. Dans

ses peintures de bataille, il annonce, comme l'a noté Rosenblum (1974, p. 179), les batailles de Gros, et *La Chasse au lion* fait déjà penser au grand maître du Néo-baroque, Delacroix. Par ces oeuvres, Gagneraux forme un lien entre le Baroque et le Néo-baroque, probablement par l'intermédiaire aussi de Winckelmann. C'est en partie par les sujets, mais surtout par les moyens de composition que Gagneraux a atteint cette position remarquable. Gagneraux semble avoir accepté les principes du Baroque à une époque qui par ailleurs ne les acceptait pas. Ce sont les deux batailles et *La Chasse au lion* qui forment exception à l'époque; Gagneraux n'influença pas les peintres néo-baroques, même s'il les devançait.

LA LIGNE

Pour le néo-classicisme comme pour tous les styles classiques, la ligne jouait un rôle dominant. La ligne construisait les sujets et les personnages et relevait la composition. Le dessin est d'une importance fondamentale pour les néo-classiques. Comme nous l'avons déjà vu, l'enseignement du dessin était la tâche principale des académies et les artistes remplissaient leurs albums de dessins. Ils continuaient ensuite toute leur vie à dessiner et à calquer. Le plupart des artistes néo-classiques sont de très bons dessinateurs, parfois, cependant, au détriment de la couleur dans leurs peintures.

La ligne, c'est aussi le contour. Dans les peintures néo-classiques les personnages sont généralement isolés par des contours marqués. Le contour parcourt la surface en une ligne très nette et sépare le contenu des différentes surfaces. Robert Rosenblum a montré (1956, pp. 154-187) que le point de départ de cette évolution se trouve dans l'oeuvre de Gavin Hamilton, où pour la première fois l'image et le contenu forment une synthèse linéaire, pour atteindre un point culminant dans l'oeuvre de John Flaxman.

La prédominance du dessin à l'époque donna naissance à la gravure au trait qui procède directement de la façon reduite dont les Néo-classiques dessinaient avec des instruments pointus comme la plume et la pierre noire. On s'accorde aujourd'hui[141] sur le fait que la gravure au trait est née de la recherche de l'abstraction et dans les ouvrages illustrant des antiques, surtout les peintures de vases, parus depuis le milieu du XVIIIe siècle. Les premières illustrations où la ligne dominait se trouvent dans l'édition donnée en 1766-1767 par D'Hancarville de la collection de vases de William Hamilton, suivie de la publication de la deuxième collection de vases

d'Hamilton commencée par Wilhelm Tischbein en 1791. Déjà dans l'édition de D'Hancarville l'auteur veut montrer comment la peinture à l'origine ne consistait que de lignes séparant des surfaces qui furent ensuite remplies de couleurs (Rosenblum 1974, p. 163 note 52). Dans la préface de l'édition de Tischbein, Hamilton plaide pour la ligne: *"J'ai limité cette nouvelle publication au simple contour des figures qui sont sur les Vases, le trait étant ce qu'il y a de plus essentiel"*. Mais peu de personnes *"sont vraiment sensibles au mérite sublime du simple contour des figures dessinées sur ces Vases"*. En même temps la ligne montre le talent de l'artiste, car *"si en effet l'Artiste ne trace pas le contour d'un seul trait, ou s'il fait une faute comme la liqueur de son pinceau est bientôt absorbée & que les particules de terre sont les seules qui resistent tout est manqué, cette espèce de dessin n'est pas susceptible d'être retouchée & ce qui a été tracé une fois, doit toujours demeurer."* D'ailleurs *"une collection bien choisie de ces Vases peut être considerée comme un Trésor d'anciens dessins. Ces dessins qui sont sans ombre & qui ne sont pas grouppés peuvent être regardés comme des Statues l'une après l'autre."* Ces vases montrent aussi la peinture grecque, car *"les dessins de plusieurs de ces Vases ont été originairement pris des tableaux des plus grands Maîtres de la Grèce"*. Dans l'étude des publications de ce genre l'artiste pouvait donc étudier la technique des maîtres anciens pour s'acheminer lui-même vers une peinture *"vraie"*; comme les Grecs eux-mêmes travaillaient au trait, il fallait en faire autant.

Ce fut un groupe de trois artistes qui introduisit la gravure au trait: Wilhelm Tischbein, Gagneraux et John Flaxman. En 1789, Tischbein avait été nommé Directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Naples. La même année Gagneraux lui rendit visite (cf ci-dessus p. 45). Flaxman était à Rome depuis 1788. Il semble qu'il ait rencontré Gagneraux au mois de mars 1791[142], l'année où Tischbein publiait le premier tome de son édition de la collection de vases d'Hamilton. En 1792 Gagneraux publia 18 gravures au trait (n^{os} 460-477) et en 1793 parut les illustrations d'Homère et de Dante de Flaxman[143]. Les calques que fit Gagneraux d'après quelques-unes des prémières figures de l'édition de Tischbein (par exemple n^{o} 338, fig 142) montrent qu'il les connut très tôt, peut-être déjà en 1789, à Naples.

A l'époque de son séjour à Naples, Gagneraux avait déjà commencé à publier des eaux-fortes dont la première avait paru en 1786, un portrait de *Bajocco* (n^{o} 457, fig. 86), fameux nain mendiant à Rome. Gagneraux utilise une technique de dessin rapide avec une composition assez serrée. En 1788 parut *Le Taureau furieux* (n^{o} 458, fig. 61). Cette gravure est baroque dans la com-

position ainsi que dans le clair-obscur. Quelque temps après ces deux eaux-fortes, Gagneraux grava *Mercure qui apporte l'enfant Bacchus aux Nymphes* (n° 459, fig. 126). On y trouve déjà les principes de la gravure au trait, mais les lignes sont encore trop nombreuses.

Grâce à ses contacts avec Tischbein et probablement aussi avec Flaxman, Gagneraux put continuer sur la même voie, et, en 1792, il publia ses 18 eaux-fortes (n°s 460-477) exécutées dans le pur style de la gravure au trait. Ici les lignes étaient reduites à un minimum. Pour créer l'effet de profondeur Gagneraux variait l'épaisseur des traits et cette variation d'épaisseur est plus sensible que dans les premières gravures au trait de Flaxman. Certaines gravures de Gagneraux reprennent des sujets déjà utilisés dans des tableaux ou pris de l'Antiquité, d'autres sont des compositions originales[144]. La plus grande différence entre les gravures de Flaxman et celles de Gagneraux est leur contenu. En effet, Flaxman donne une série d'estampes qui illustrent une seule oeuvre, ce qui n'est pas le cas chez Gagneraux. Gagneraux utilise plusieurs fois la perspective oblique et la diagonale qui lui sont propres. Ailleurs cependant, il est très proche de Flaxman, comme dans *La Boîte de Pandore* (n° 466, fig. 137), mais la ligne chez Gagneraux est toujours plus variée que chez Flaxman.

Déjà dans ses calques Gagneraux utilisait la même fluidité de la ligne que dans ses eaux-fortes. Un de ces calques montre peut-être comment il trouva le principe de la technique. Sur une page de calque (n° 363, fig. 140) d'après l'édition de D'Hancarville de la collection de vases d'Hamilton, les dessins sont assez soigneusement exécutés, mais dans l'un d'eux, Gagneraux a exclu toutes les lignes de moindre importance pour ne garder que le principal, le contour.

Gagneraux n'utilisa pas cette technique que dans les calques. Elle revient dans une grande partie des dessins qu'on trouve dans un de ses petits albums (n°s 266-317, fig. 141). Ces dessins montrent des scènes de la vie quotidienne dans la Rome antique. Par leur sujets et par la technique ils sont presque identiques avec quelques dessins de Flaxman (cf fig. 139). On a trouvé (exp. Hambourg 1979, p. 90) que plusieurs de ces dessins furent exécutés juste avant 1800 pour illustrer des discours de Flaxman sur les draperies. Il n'est pas impossible que Gagneraux et Flaxman en commun aient trouvé cette nouvelle manière de dessiner, ce qui prouverait les grandes ressemblances entre ces deux artistes[145].

Les 18 eaux-fortes de Gagneraux semblent avoir été tirées en très petit nombre, à Paris en 1792. Cette suite hétérogène ne semble avoir reçu aucune publicité. Quand Flaxman l'année suivante publia ses gravures illustrant Homère et Dante, il s'agissait d'une suite homogène et de plus grand tirage. Les gravures de Flaxman connurent bientôt le succès[146], alors que celles de Gagneraux ne furent connues que des spécialistes de ce domaine.

La création de la gravure au trait à Rome peut être considérée comme un travail d'équipe entre Tischbein, Gagneraux et Flaxman. En éditant la collection d'Hamilton, Tischbein initia le travail et fut responsable du développement de la technique. Gagneraux essaya la technique dans ses propres oeuvres et Flaxman tira les conséquences avec son travail indépendant.

LES MODÈLES

Les artistes néo-classiques dépendaient de l'art ancien, non seulement comme source d'inspiration dans le choix des sujets ou de la composition, mais aussi comme modèles[147] directs, que ce soit pour les poses des personnages, pour l'assemblage de groupes entiers ou seulement pour des détails. En dehors de l'Antiquité, c'était surtout vers la Renaissance et vers le Baroque que l'on se tournait. Dans l'oeuvre limitée de Gagneraux on trouve aussi tout cet éventail de modèles.

Dans les collections d'art de Rome, les statues et les bas-reliefs antiques étaient une matière inépuisable et variée, surtout les collections du Vatican et du Capitole, mais aussi les collections privées comme celles des familles Albani et Giustiniani pour n'en mentionner que deux, ainsi que les vestiges en plain air du Forum Romanun pas encore fouillé, les arcs de triomphe etc. Tout ce que les artistes avait déjà dessinés du temps de leurs études était maintenant utilisé dans des travaux plus importants. Gagneraux lui-même disait en 1779 (App. XV) qu'il ne pouvait pas envoyer de dessins à Dijon parce qu'il en avait besoin, entre autre, quand il composait.

Mais Rome était aussi riche en oeuvres d'art des époques plus récentes. C'était au Vatican que se trouvaient les meilleurs modèles, dans les Stanze et dans la Chapelle Sixtine, dont les artistes s'inspirèrent à l'infini. Le grand nombre de peintures dans les églises ainsi que dans les collections privées donna aussi un matériel de premier ordre. Finalement, en dernier recours, des estampes nombreuses donnaient à l'artiste tout ce qu'il pouvait

désirer.

L'artiste pouvait soit baser toute une oeuvre sur un seul modèle, soit n'en reprendre qu'un détail. Gagneraux ne s'est jamais basé entièrement sur un seul modèle. Il prenait au contraire çà et là des détails qu'il assemblait. Parfois, le résultat est très proche d'une antiquité et l'on croit à première vue, reconnaître telle pose ou telle figure. Gagneraux travaillait avec un tel sens de l'Antiquité qu'il inventait "de nouvelles formes antiques" et fit une synthèse d'un nombre de modèles antiques. Ceci était assez fréquent et était dû à l'étude approfondie de l'Antiquité à l'époque. Comme l'a dit Hugh Honour, *"the postures of antique statues were /.../ so indelibly impressed on the young artist's mind that he came to think as it were, in this classical language"* (1968, p. 116).

Regardons un peu quels ont été les modèles de Gagneraux. Dans *Bacchus et Ariane* (n° 4, fig. 19), de 1785, le placement des personnages principaux et le fait que l'action se passe sur un seul plan laissent supposer que la composition est fondée sur un bas-relief. C'est la même façon de composer que les anciens utilisaient pour les devants des sarcophages, mais on ne peut indiquer un modèle particulier. L'idée de placer un personnage a moitié couché d'un côté de la composition se retrouve sur des bas-reliefs traitant l'histoire d'Endymion. Sur un sarcophage du Vatican, Endymion a une pose qui fait penser à l'Ariane de Gagneraux, surtout en ce qui concerne la partie inférieure du corps (cf n° 162). La partie supérieure, par contre, semble être reprise d'une statue de femme, *Giulia Soemia* (fig. 20), aussi au Vatican, où on retrouve, entre autres le mouvement du bras contre les cheveux et l'autre bras étendu. Le personnage de Bacchus est inspiré d'une statue de Praxitèle à contrapposto, peut-être une statue de Bacchus, mais plutôt l'*Antinoüs du Belvédère* (*Méléagre* pour Winckelmann), qui a la même pose (fig. 21). Sur certaines statues de Bacchus on retrouve aussi le petit satyre qui le soutient.

Gagneraux eut Praxitèle comme inspiration pour les génies de l'*Amour qui a vaincu la Force* (n° 6, fig. 26) et du *Génie des Arts* (n° 11, fig. 41). Le type praxitélien avec contrapposto qui donne une partie de la hanche proéminente et un pas "dansant", semble être préféré par plusieurs artistes néoclassiques.

Pour ses figures de femmes, Gagneraux utilisait volontiers la statue de *"Cléopâtre"*, la nymphe endormie du Vatican (n° 31). On la retrouve dans

Jupiter et Antiope (n° 7, fig. 30), dans *Amour et Psyché* (n° 12, fig. 43) ainsi que dans *Psyché emportée par les Zéphyres* (n° 22, fig. 70). Les maîtres de la Renaissance attirèrent les artistes néo-classiques surtout par leurs compositions claires et par leurs couleurs appliquées en grande surfaces pures. Gagneraux s'inspira entre autres de Raphaël. Dans *Metellus qui sauve le Palladium* (n° 24, fig. 72) un carton de tapisserie du Vatican a servi de modèle principal. L'oeuvre de Léonard de Vinci se retrouve dans *Hébé versant à boire à l'aigle de Jupiter* (n° 21, fig. 68) par *Léda Borghèse*, à l'époque attribué à Léonard. La composition de *Psyché emportée par les Zéphyres* (n° 22, fig. 70) est inspirée principalement de *La Création de l'homme*, du plafond de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange (fig. 71).

Le genre des peintures de batailles était très conventionnel et semble avoir suivi des règles fixes. Les batailles du XVIIIe siècle se basent surtout sur les compositions de Le Brun, de Van der Meulen et de Jacques Courtois qui avaient renouvelé ce genre. Les néo-classiques ne pouvant pas trouver de grands modèles antiques (*La Bataille d'Issus* n'avait pas encore été retrouvée), ils essayaient de faire une synthèse entre cette grande tradition et la Renaissance, où *La Bataille d'Anghiari* de Rubens d'après Léonard de Vinci et *La Bataille de Constantin* par Jules Romain au Vatican donnaient les exemples les plus importants. Les batailles de Gagneraux sont précisement composées dans ce mélange de Renaissance et de Baroque.

L'influence du Baroque se fait sentir dans l'autres oeuvres de Gagneraux. Comme nous l'avons déjà vu (pp. 86-87) il s'inspira de Rubens pour *La Chasse au lion* (n° 19, fig. 58), et les fonds de Poussin avec leur architecture ont influencé *Metellus qui sauve le Palladium* (n° 24, fig. 72) et *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 1, fig. 3). Guido Reni se retrouve par exemple dans *Bacchus* (n° 17, fig. 85) et dans la *Tête de vieillard* (n° 18, fig. 84).

Ce large usage des modèles n'est pas rare chez les néo-classiques mais prend, dans le cas de Gagneraux, une importance particulière. Son oeuvre devient ainsi très hétérogène. On peut y retrouver l'inspiration de tous les grands maîtres des temps passés, même si l'Antiquité domine. Gagneraux choisissait souvent ses modèles selon le sujet qu'il voulait peindre. Il s'inspirait par exemple d'un Bacchus antique pour peindre Bacchus. Cela semble avoir été l'habitude de l'époque. Par contre, ses contemporains n'imitèrent guère leurs modèles comme le fit Gagneraux dans *Metellus qui sauve le Palladium* ou dans *Psyché emportée par les Zéphyres*. C'est presque une blasphème que de reprendre une

scène de la création de l'homme pour en faire une mythologie comme la *Psyché* de Gagneraux. Il se peut que ce soit un signe de l'affaiblissement de la foi à l'Age de la Raison.

INSTABILITÉ ET INCOHÉRENCE CHEZ GAGNERAUX

On se demande si l'instabilité mentale de Gagneraux, qui s'aggrava après les événements de Rome en 1793 (voir ci-dessus pp. 69-70), transparait dans son art. *Le Magicien* (n° 32, fig. 91) pourrait avoir été peint dans un moment de crise. Le tableau semble dépeindre des hallucinations. Divers animaux monstrueux sont assemblés autour du magicien qui cependant maîtrise la situation. Dans le même esprit on trouve un dessin, *Monstres chimériques* (n° 109, fig. 93), et à un moindre dégré *Phaéton effrayé par le signe du Lion* (n° 28, fig. 89)[148]. On note parfois une augmentation des tons rouges et jaunes dans l'oeuvre de Gagneraux à Florence, la peinture est plus intense et la touche de pinceau devient assez sommaire et plus nerveuse. Mais cela n'est pas vrai de toutes les oeuvres de Florence, la plupart ont le même coloris et la même touche que les oeuvres de l'époque romaine. De même que nous n'avons pas trouvé ailleurs de preuves d'une maladie chez Gagneraux, nous n'en trouvons pas dans son oeuvre. Le fait qu'il ait peint des monstres ne prouve en rien une maladie mentale. Gagneraux peut, dans ce cas, être placé parmi ces peintres néo-classiques dont les oeuvres sont parfois difficiles à ranger dans un genre fixe, comme par exemple Fuessli, et qu'on ne considère pas comme malades du seul fait qu'ils aient exécuté des oeuvres qui diffèrent de la tradition.

L'oeuvre de Gagneraux frappe par la variété des sujets traités: il ne manque qu'un tableau de genre. Ses oeuvres, des sujets antiques aux scènes d'animaux en passant par les batailles, montrent un éclectisme rare à l'époque. Sa position dans l'histoire de l'art est claire. Ses batailles ont peu de répliques à l'époque. Dans l'allégorie sur *La peinture* (n° 476, fig. 121) celle-ci est représenté par un paysage à une époque où le paysage n'était pas accepté officiellement mais considéré comme un genre mineur. Les estampes de Gagneraux, bien que créées en coopération, forment la partie la plus originale de son oeuvre.

Gagneraux a voulu de son propre aveu montrer qu'il pouvait peindre dans plusieurs styles (App. XXXV) et l'éclectisme était pour lui un mérite. La partie la plus intéressante de son oeuvre est celle où il se distingue des

autres peintres de l'époque, comme par exemple dans *Psyché emportée par les Zéphyres*, dans ses batailles, dans *La Chasse au lion* (la tendance baroque) et dans ses gravures (l'initiation d'une technique nouvelle). Jean-Paul Cuzin (exp. Paris-Detroit-New York 1974, p. 420) a bien défini son style en disant qu'il est à la fois froid et sensuel. L'accent fort et en même temps souple de la ligne donne un contour intéressant lié à un choix de couleur grandement approprié au sujet.

La diversité de l'oeuvre de Gagneraux s'explique entre autres par le fait qu'il vivait dans une période de transition. Eduqué dans l'esprit du Rococo sous Devosge, il ne put jamais rompre tout à fait avec cette tradition. Cela se voit à son traitement de la couleur, souvent des tons de vert ou de bleu vert agréablement accordés. La façon synthétique dont les néo-classiques héroïques appliquaient les couleurs locales fortes se manifeste rarement dans l'oeuvre de Gagneraux. Ce lien avec la tradition du Rococo se remarque aussi à la façon dont Gagneraux peint ses personnages, généralement avec intimité et délicatesse. Dans *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3, fig. 13) les personnages sont caractérisés individuellement, mais sans l'idéal ni le pathos des néo-classiques purs. La suite des portraits contenus dans le tableau de Gagneraux donne plutôt l'impression d'une multitude de visages mignons qui se distinguent fortement de l'idéal antique des sculptures reproduites dans le même tableau. Les personnages de Gagneraux ont très souvent quelque chose d'artificiel à tel point qu'on dirait parfois des poupées de porcelaine.

Vers 1800 on remarque de nouveau une tendance vers une peinture non-héroïque. L'idylle qui n'engage pas, et qui ne réclame pas d'actes révolutionnaires, revient à la mode. Cet art se caractérise par la naïveté et par le manque de réalisme, et ne prend pas position dans des questions vitales. Il se laisse envahir par la langueur, comme par exemple chez Girodet-Trioson, dont l' *Endymion* marque bien ce développement du néo-classicisme. Nous sommes loin ici d'un Achille ou d'un Hector.

Cette évolution est déjà sensible dans l'oeuvre de Gagneraux. Ses contemporains le décrivaient comme "honnête" et "sage" et il déclarait lui-même ne pas vouloir prendre position dans les questions politiques de son temps. Il voulait s'adonner à son art sans être dérangé par des événements extérieurs. Il se montre donc naïf et sait être idyllique dans son art. Des paysages souriants et clairs, où hommes et femmes dansent et prennent plaisir à la vie, forment souvent le fond de ses tableaux, ou même leur seul

sujet (*Le Festin des dieux champêtres*, n°15, fig. 48). La légèreté lumineuse qui caractérise *Psyché emportée par les Zéphyres* (n° 22, fig. 70) n'a rien de commun avec le Baroque ou le Rococo. Elle donne une image romantique du même genre que les peintures du début du XIXe siècle, par exemple celles de Girodet-Trioson que nous venons de montrer, ou celles des peintres allemands et scandinaves.

Comme nous l'avons vu, la production de Gagneraux est hétérogène; ceci non seulement en ce qui concerne le choix des sujets ou des modèles, mais aussi dans le style même. Son anachronisme dans le traitement de la couleur et des personnages se joint à un présage du goût futur. L'héroïsme de Gagneraux se transforme bientôt en une suavité languissante. Ce changement d'attitude que l'on remarque ailleurs en Europe à la fin des années 1790, peut déjà être entrevu dans l'oeuvre de Gagneraux des années 1780; la conception héroïque fait place aux génies d'une race asexuée.

L'INFLUENCE ARTISTIQUE DE GAGNERAUX

Gagneraux tomba dans l'oubli peu après sa mort, car il avait peint peu et son oeuvre n'était pas fait pour exalter le XIXe siècle qui cherchait des génies. Mais Gagneraux joua un rôle assez important pour ses contemporains; sa position à Rome était forte et il influenca plusieurs de ses confrères. Dans l'oeuvre de Pierre-Paul Prud'hon on retrouve parfois le même choix de sujet que chez Gagneraux, par exemple *Psyché emportée par des Zéphyres*. Hennequin, qui admirait Gagneraux (cf ci-dessus p. 44), semble avoir été influencé par le style de son dessin. Celui qui subit la plus forte influence fut naturellement son frère Bénigne-Claude qui se rapproche beaucoup de lui.

Gagneraux a aussi joué un certain rôle en Suède [149], par exemple dans l'oeuvre de Johan Tobias Sergel. Josephson (1956, p. 316) considère qu'il s'agit là d'une influence négative. D'après lui, c'était quand Sergel devenait sentimental qu'il se serait inspiré de Gagneraux, comme dans le *Sacrifice à l'Amour* (n° 82, fig. 104). Josephson (1956, p. 406) pense aussi que la statue de *Gustave III* de Sergel est en partie inspirée de *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* où le roi a la même pose. Quand Sergel traduisit ses douleurs en dessin il fut, entre autres, inspiré par *La Roue d'Ixion* (n° 108, fig. 92) (Josephson 1956, p. 315).

Le jeune peintre Jonas Åkerström semble aussi avoir été inspiré par Gagneraux. Une de ses tableaux (fig. 12) se base directement sur la *Bacchanale* (n° 2)

que possédait Sergel. Åkerström a le même sentiment pour la ligne que Gagneraux (cf Ehrensvärd 1956, p. 120). Lors de son séjour à Rome, Åkerström était en relation avec Gagneraux; les deux artistes durent entre autres évaluer une collection d'oeuvres d'art (cf ci-dessus p. 49).

En Suède, ce furent surtout les oeuvres de Gagneraux dans la collection de la princesse Sophie Albertine qui inspirèrent les artistes. Anders Hoffman a signé un *Phaéton* (Hultmark 1935, p. 141) qui est une copie du tableau de Gagneraux (cf n^{o} 28, figs 89 et 90), et en 1796, Carl Edvard Gyldenstolpe exposa à l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm deux sujets historiques d'après des oeuvres de Gagneraux dans la collection de la princesse (Hultmark 1935, p. 110).

L'assassinat de Basseville le 13 janvier 1793, gravure de Lars Grandel.
Photo: Nationalmuseum, Stockholm

NOTES

1. Le prénom de Bénigne n'est guère utilisé hors de la Bourgogne. Saint Bénigne était selon la légende l'apôtre de Dijon, et la cathédrale de Dijon lui est consacrée.
2. C'est ainsi que les membres de la famille eux-mêmes écrivaient leur nom de famille. Les variantes sont nombreuses, la plus fréquente, à l'époque, était *Gagnerot*. La forme *Gagnereaux* est notée pour la première fois dans une notice annonçant une exposition des oeuvres de Gagneraux chez son frère Bénigne-Claude en 1796 (Le Nécessaire 8 juillet 1796). Cette orthographe est ensuite utilisée dans Fiorillo (1805, pp. 510-511) et devient par la suite la plus courante au XIXe siècle. On peut aussi trouver *Gagnereau*, *Gagnerox*, et *Gagnerau*.
3. Les frères et soeurs de Gagneraux étaient: Barbe (26 octobre 1757 - 9 février 1763), Agathe (28 septembre 1759 - 23 décembre 1810), Anne (octobre 1762 - 20 août 1764), Bénigne-Claude (1er juin 1765 - 9 octobre 1846), Guillaume (15 octobre 1767 - 12 mai 1769) et Marie (née 24 septembre 1770, date de décès inconnue). Marie épousa en 1805 Barnabé Coquelu; les descendants sont inconnus (AMD, Registre d'Etat Civil).
4. Dans la paroisse Notre Dame. L'adresse nous est connue grâce à Baudot (1889, p. 1) et par les adresses sur des lettres.
5. Bénigne-Claude épousa le 1er avril 1794 Claudine Pelleret (AMD, Registre d'Etat Civil 1EI-s). De ce mariage naquit le 5 avril 1796 une fille, Agathe (AMD, Registre d'Etat Civil, 1EI-7), qui épousa Bénigne Chevrot. Le fils d'Agathe, Bénigne Claude Alfred Chevrot fit paraître la 2ème éd. de Baudot en 1889 et fut un architecte distingué à Dijon.
6. Le certificat, daté du neuf décembre 1771, se trouve à BMD, MS 2134.
7. Le certificat est daté du premier janvier 1773, ibid.
8. Les noms des vainqueurs des concours annuels de peinture, de sculpture et d'ornement sont indiqués dans le catalogue de l'exp. Dijon 1961, pp. 13-14.
9. APB donne le détail des concours et des expositions. On mentionne des contributions de Gagneraux en 1772, 1773, 1775 et 1776.
10. Ce passage fut répété dans la délibération des Etats de Bourgogne du 2 janvier 1776, Dijon 1782.
11. Cette lettre à laquelle se refère Baudot (1889, p. 10) semble être perdue aujourd'hui, bien qu'elle ait figuré à l'exp. Dijon 1961 n° 212. Elle était datée du 28 mai 1774.
12. Cf. Parrocel 1889-90 I, p. 426. Le deuxième prix fut décerné au sculpteur Corneille.

13. Parrocel 1889-90 II, p. 253, mentionne Gagneraux sous la rubrique *Associés agréés et correspondant de l'Académie de Marseille* sans mentionner le concours de 1774.
14. Cette délibération fut imprimée à Dijon en 1782.
15. Dél. du 1er juin 1776, Dijon 1782.
16. Dans une lettre du 7 novembre 1776 dont le destinataire nous est inconnu, Devosge donne des renseignements sur le concours (MBAD, Archives).
17. La provenance du tableau peut s'expliquer ainsi: l'abbé A.H.L. de la Fare était depuis 1784 élu général du clergé des Etats de Bourgogne. En 1787 il fut élu évêque de Nancy. Il avait des contacts avec les élèves de l'Ecole de Dessin de Dijon (cf n° 10 b) et le tableau peut être entré en sa possession. En 1823 il devint cardinal; peut être laissa-t-il alors le tableau au Musée de Nancy. L'abbé de la Fare était apparenté au cardinal de Bernis.
18. D'une écriture qui semble être celle de Gagneraux, on a marqué au verso du certificat pour le prix de Rome: *"J'ai parti pour Rome le 2 Novembre 1776"* (BMD, MS 2134)
19. Les académies de province n'ont pas encore fait l'objet d'une analyse approfondie. Les ouvrages les plus importants sont Chennevières-Pointel (1850 II) avec son introduction intitulée *De la Regénération des Arts en province et des anciennes Académies provinciales de Peinture et Sculpture* (pp. 11-83), et Locquin 1912, pp. 115-136.
20. Le livre de Descamps semble avoir été très répandu. La traduction suédoise parut en 1778.
21. Devosge venait d'une famille de sculpteurs. Né en 1732, il avait commencé ses études chez Guillaume Coustou. Une maladie des yeux l'obligea à abandonner la sculpture pour commencer à peindre chez Deshayes. Bientôt il fut encouragé par la société de Dijon et aussi par Voltaire qui lui commanda quelques illustrations pour une nouvelle édition des tragédies de Corneille (exp. Dijon 1961, p. 6). - En attendant une étude fondamentale sur Devosge nous conseillons Fremiet-Monnier 1813, Imperiali 1927 et Rahut 1904.
22. Exp. Dijon 1961, p. 6. Cette première école se trouvait dans la rue Chanoine à Dijon.
23. L'enseignement de l'Ecole de Dessin de Dijon est décrit dans APB en même temps que les comptes-rendus des concours et des expositions. Nous renvoyons aussi à Garnier 1881.
24. Pour une bibliographie sur les élèves de Devosge, cf exp. Dijon 1961, pp. 18-20. Le catalogue, rédigé par Pierre Quarré, contient aussi un historique de l'Ecole de Dessin de Dijon.

25. Dél. du 22 janvier 1776, imprimée à Dijon en 1782.
26. Sur les routes de France qui menaient à Rome, cf Hautecoeur 1912, pp. 16-18. Il fallait compter trois ou quatre semaines pour le voyage. C'étaient surtout les obstacles naturels qui allongeaient le voyage. Prud'hon et Petitot durent attendre plusieurs semaines à Marseille à cause des vents défavorables, et le passage par bateau de Marseille à Civita-Vecchia leur prit 35 jours (Clément 1880, p. 93). Le voyage de Naigeon et de Bertrand fut aventureux car leur bateau fut poursuivi par des corsaires, ce qui les mena à Gênes au lieu de Civita-Vecchia (Quarré 1963, pp. 127-128).
27. Les frais de voyage sont mentionnés dans les guides de l'époque. Ici nous avons utilisé Dutens 1779, qui, en plus des indications sur les routes, contient aussi des renseignements sur les postes, les auberges et les curiosités.
28. Les *vetturinis* avaient entre autres la règle de n'emmener que des voyageurs qui avaient passé au moins trois journées dans une ville, cf Hautecoeur 1912, p. 17.
29. Cette valeur de change est donnée par Gagneraux, App. XI.
30. ACDO, C 3232, dél. du 13 juillet 1779.
31. ACDO, C 3235, dél. du 17 janvier 1782.
32. Ibid.
33. MBAD, Catalogues des sculptures 1960, n° 271.
34. Lettre de Naigeon à Devosge du 16 janvier 1781, MBAD, Archives.
35. *"M. Vien qui a vu l'ouvrage de ce jeune artiste en a paru très satisfait suivant ce qu'il m'a fait la grâce de me dire."* (Quarré 1969, p. 135)
36. Le fait qu'il était autrefois normal de calquer directement des oeuvres est vérifié par un passage d'une lettre de Madame Vigée-Lebrun (1869, p. 156, repris dans C.D. XV, pp. 368-369) concernant les fresques de Raphaël au Vatican: *"Il est malheureux de voir que tant des belles productions soient altérées non seulement par le temps, mais parce qu'on permet que des jeunes artistes aillent prendre le trait de calque."*
37. Un palmo romain correspond à env. 20,3 cm.
38. Lettre de Bertrand à Devosge, sans date: *"Il* /Gagneraux/ *dessine les figures antiques pour être gravés par Monsieur Piranaise de la hauteur environ d'un pied. C'est un ouvrage qui lui fera bonheur par ce que cela sera gravé."* (MBAD, Archives)
39. Le cardinal de Bernis parle d'une maladie que l'on appelait *"la cathère russe"*, en août 1782, avec beaucoup de monde malade (C.D. XIV , pp. 250-251).

40. Cf Goethe (1903-06 I, pp. 214-216) qui raconte comment les artistes après une journée à Frascati, se réunissaient pour se montrer les dessins qu'ils y avaient fait.

41. Prud'hon fut autorisé à copier chez le cardinal de Bernis lorsque celui-ci habitait dans sa villa à Albano. (Clément 1880, p. 151, cf App. XV pour la permission accordée à Gagneraux de copier au Vatican.)

42. D'après Karl Philip Moritz (1792-93, p. 182) S. Maria sopra Minerva avait un couvent des dominicains dont la bibliothèque était ouverte chaque jour au public et que *"tout le monde"* y était admis. Thomas Martyn (1791, p. 245) note: *"Most religious houses of note have considerable libraries, which are easily accessible."*

43. L'idée de décorer un cabaret avec des peintures peut venir du Café Inglesi, sur la Place d'Espagne, qui avait été décoré dans les années 1760 d'après des dessins de Giambattista Piranesi (cf Arizzoli-Clementel 1978, p. 2). Les décorations de Piranesi étaient inspirées de l'art égyptien; elle furent par la suite gravées par Piranesi lui-même dans les *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifice desunte dell'Architettura Egizia, Etrusca e Greca con un Ragionamento apologetico in difesa dell'Architettura Egizia e Toscana...*, Rome 1769.

44. L'indication du couvent de la Chartreuse se trouve dans les *Matériaux pour la biographie de Gagneraux ainé* assemblés par Henri Baudot (AMBD, MS 2134) et basés sur des lettres et des certifcats qui avaient appartenu aux descendants de Gagneraux. Dans ces *Matériaux* la source de cette indication n'est pas notée. Le couvent de la Chartreuse est aussi nommé dans un discours prononcé en 1819 à la distribution annuelle des prix de l'Ecole de Dessin de Dijon, imprimé dans le *Journal de la Côte d'Or* du 1er septembre. Les notes de J.L. Baudot (BMD, MS 2062) concordent avec les informations d'Adlerbeth (voir p. 39): *"L'origine de sa fortune fut qu'un jour, ayant tracé avec son charbon quelques figures sur la cheminée d'une ginguette, on vint en foule voir cet ouvrage, et pour empêcher que le plâtre sur lequel le groupe était tracé ne fut enlevé, le gouvernement fut obligé d'employer la force d'armée. Ce dessin valut à Gagneraux la protection du Roy de Suède étant alors à Rome qui l'employe."*

45. D'après Baudot (1889, p. 24) Gagneraux, a cette occasion, aurait été en compagnie du sculpteur Petitot. Or, celui-ci n'arriva à Rome qu'à la fin de l'année 1784, avec Prud'hon (cf p. 22).

46. *Anteckningar under resan med konung Gustaf III i Tyskland och Italien 1783-84* (BRS, MS M 215).

47. *"Bref af en svensk om dess resa i Italien åren 1783 och 1784"*, BRS MS M. 216 et BUU MS X 406.

48. "/Jag besåg/ *nära vid Piazza di termine en bekant krog, där flere Artister i senare tider genom en händelse råkat at roa sig med teckningar på muren, gjorde med kol. Jag vet ej vad som gifvit första anledningen at välja dessa väggar til en täflingsban för deras skicklighet, men det är åtminstone säkert, at ägaren til krog/en/ därvid vunnit, emedan många curieusa lockas dit och til honom betala dricks pengar. Man ser här flere mästares maner. Arbetena äro annars at anses såsom goda poëters impromptu; Nöjet har styrt deras hand; derföre finnas i flera av dessa stycken eld och en munter uppfinningsgåva."*

49. Le journal d'Armfelt, qui se trouve dans les Archives Nationales de Finlande à Helsinki, est partiellement reproduit dans Hennings 1960, où le passage cité se trouve à la page 214 et la visite dans l'atelier de Gagneraux le 14 avril à la page 218.

50. Il ressort d'une lettre du 19 avril 1784 de d'Angiviller, Directeur Général des Bâtiments, à Lagrenée, que seuls le directeur et les pensionnaires exposèrent à cette occasion (C.D. XIV, p. 429).

51. La première fois que Gagneraux mentionne le cardinal de Bernis est dans une lettre du 2 janvier 1785 (App. XXV).

52. Sur les relations de Piranesi avec la Suède, voir Sander 1880.

53. Wollin pensa d'abord (1935, p.180) que Piranesi mit en relation Louis Jean Desprez et Gustave III, étant donné que Piranesi et Desprez *"étaient fort liés"*. Plus tard, Wollin mentionne (1937, p. 73) que Desprez lui-même avait dit que c'était le cardinal de Bernis qui avait attiré l'attention du Roi sur lui. Dans le cas de Reuterholm et de Gagneraux (p. 44) il ne s'agit pas d'un contact artistique direct, et ce ne fut que plus tard que Reuterholm lui commanda des oeuvres d'art, et alors pour la compte du duc de Sudermanie.

54. Il semble que Gustave III pendant son voyage en Italie, en dehors des oeuvres de Gagneraux et Desprez, n'acheta que quelques tableaux des frères Sablet et de Beys à Naples (Sander 1873, p. 130).

55. Cf la relation par le cardinal de Bernis du séjour du Roi à Rome, (C.D. XIV, p. 430) où il l'appelle *"chef de la religion luthérienne"*.

56. Le rencontre de Gustave III avec Pie VI au Musée Pio-Clementin fut peinte encore deux fois; dans une fresque dans la Bibliothèque Vaticane par De Angelis, et par Luigi Valadier sur un grand tableau de bronze montrant la vie et les travaux de Pie VI, dans le Salon Sixtin de la Bibliothque Vaticane (Pietrangeli 1961 10, p. 21, note 20).

57. Eliasson (1970, p. 24) dit que cet arc de triomphe est placé entre la Salle des Muses et la Salle de la Croix grecque, ce qui architectoniquement est impossible.
58. Cette interprétation se base sur la conception de Winckelmann qui identifiait l'*Antinoüs du Belvédère* avec *Méléagre*. Il est très possible que Gagneraux suivit l'interprétation de Winckelmann, mais si Gagneraux se rallie à l'ancienne interprétation nous n'avons plus à faire qu'à un aspect du prince: la beauté.
59. Les chiens qui sont présents sur le tableau peuvent dénoter cela. Depuis la Moyen Age le chien pourrait servir comme une prérogative princière ainsi que comme un symbole pour l'humaniste. Je remercie M. le professeur Patrik Reuterswärd qui m'a éclairée sur ce point; cf aussi Reuterswärd 1979.
60. Il se peut que Gagneraux, en utilisant l'image d'Homère, ait voulu rendre hommage à Gustave III comme auteur, un fait qui était sans doute très connu.
61. Surtout dans la statue de Gustave III sur le quai de Skeppsbron à Stockholm, qui est inspiré directement de l'Apollon du Belvédère.
62. Piranesi à Carl Fredrik Fredenheim, le 2 mars 1785, BRS MS Ep. F 7:4.
63. Dans une lettre à Devosge, David écrit le 28 avril 1788: *"Ayant vu chez moi Gagneraux qui dessinait bien et qui coloriait mal"* (Wildenstein & Wildenstein 1973, p. 26). Il s'agit certainement du frère cadet de Gagneraux, l'aîné n'ayant jamais visité Paris (cf Laveissière 1980 p.223)
64. D'après les Stati d'Anime de la ville de Rome son domicile se trouvait dans la paroisse S. Niccolò in Arcione de 1778 à 1780.
65. D'après les Stati d'Anime pour 1788 son domicile se trouvait dans la paroisse S. Maria del Popolo. Nous remercions M. Sylvain Laveissière de ces informations sur les Stati d'Anime.
66. Les visites de la princesse Sophie Albertine dans l'atelier de Gagneraux eurent lieu le 28 janvier 1793 (*"chez M. Gagneraux fameux Peintre d'Histoire, Français, qui était justement après a travailler les Tableaux pour S.A.R. le Duc Régent de Suède son frère"*) et le 7 février 1793 (*"S.A.R. passa a revoir les ouvrages ordonnés parle Duc Son Frère chez M. Gagneraux"*) d'après le *Journal des visites faites par Son Altesse Royale Madame la Princesse Sophie Albertine de Suède dans les différens Endroits de la Ville de Rome, et de ses Environs /.../ 1793*, MS Archives Royales de Bernadotte, Stockholm.
67. La correspondance entre Fredenheim et Piranesi se trouve à BRS MS Ep. F 7:4 et s'étend sur les années 1782 à 1788.
68. Le journal de Fredenheim du 28 juillet. Archives de Nationalmuseum,

Stockholm, MS H II D:6-7b.

69. af Sillén a noté trois visites chez Gagneraux: le 11 juillet 1788 (où il vit la *Bataille de Senef*, n° 10), le 16 janvier 1791 (pour voir le *Passage du Rhin*, n° 16) et le 6 mars 1792 (*Hébé versant à boire à l'aigle*, n° 21, et *Psyché emportée par les Zéphyres* n° 22). *Dagbok af Gustaf Georgson af Sillén År 1788, 1789, 1790, 1791 ock början av 1792, Andra delen: Om Rom och kringliggande Ställen*, BUU MS X 292 f.

70. *"Bref till friherre Erik Ruuth från sonens, Gustaf, guvernör P/eter/ Moberg under en utrikes resa 1784-1787"*, BRS MS Ep. M 8.

71. Dans l'atelier de Gagneraux Reuterholm vit *"Le Nid d'Amour, Psyché portée par les Amours, un Amour som stöder sig på ett Lejon med flere /qui s'appuie sur un Lion etc/"*, *Anteckningar öfwer min andra Utrikes Resa, år 1791*, ANS, Coll. Reuterholm-Ädelgren, vol. 22).

72. Naigeon écrivait à Devosge le 16 janvier 1781: *"Quand à MM. Gagneraux et Renaud ils ne nous voyent pas d'un bon oeil et ne nou ont été d'aucune utilité. Quand je demande quelques détails à M. Gagneraux, à tout il me reponde qu'il ne sait rien. Il me parait qu'ils sont très jaloux de la manière dont nous nous comportons."* (MBAD, Archives). Mais Naigeon fut près de Gagneraux pendant sa maladie (App. XXI).

73. Ducros vint à Rome en 1772 et y resta jusqu'en 1793. Ses paysages à l'aquarelle, dont la plupart furent gravés, eurent un grand succès (cf exp. Lausanne 1952).

74. Comme la relation d'Hennequin de sa rencontre avec Gagneraux est la seule de cette sorte et comme elle donne en outre une bonne image de Gagneraux, nous citon ici le passage entier: *"Le hasard me favorisa en me plaçant à côté de M. Gagneraux, peintre français de la célèbre école de Dijon et d'un grand talent. Je ne tardai pas à faire sa connaissance, lui-même paraissant me voir avec l'intérêt que l'homme supérieur accorde toujours à un jeune talent. De mon côté, je cherchai à mériter son estime et désirais ses conseils. /.../ Un jour je causais à ma porte avec M. Gagneraux, il lui prit fantasie de me demander à voir le tableau auquel il savait que je travaillais. Je m'en défendis d'abord; je sentais qu'une production aussi faible ne devait pas être montrée et ne méritait pas l'attention d'un homme aussi distingué par ses talents. J'avais aussi dans mon atelier quelques esquisses terminées et une grande figure académique presque achevée. Je ne pus me refuser à sa demande et lui ouvris mon atelier. J'étais tremblant; je cherchait à lire sur sa figure son approbation ou mon arrêt. On ne lui avait jamais parlé de moi que comme d'un jeune homme ayant des dispositions, il est vrai, mais sans appui, sans ressources et par conséquent, perdu.*

Après quelques minutes d'examen, voici ce qu'il me dit: 'On m'avait bien assuré que vous aviez heureuses dispositions, mais je vois ici beaucoup plus et ces divers ouvrages sont des promesses de véritable talent. Courage, mon cher Hennequin, travaillez et vous verrez que ceux qui ne vous regardent pas dans ce moment seront forcés un jour de regarder vos ouvrages.' Ce mot prononcé par un artiste distingé portèrent dans mon esprit un tel sentiment de moi-même et l'électrisèrent au point que je ne les ai jamais oubliés. Souvent, ils se sont présentés à ma mémoire, quand le malheur ou l'injustice me portait au découragement, et l'un et l'autre m'assaillirent souvent dans le cour de ma vie" (Hennequin 1933, pp. 90-91).

75. *"Gagneraux m'a dit au sujet de son tableau qu'il seroit fini pour le temps auquel il vous l'a promis."* Prud'hon à Devosge le 14 février 1788, MBAD, Archives.

76. Gagneraux mentionne deux fois qu'il a reçu des lettres de Sergel (App. IXL et XLIII) et une fois qu'il lui a écrit (App. LII).

77. Sur la collection de Martelli et ce qu'il en advint, voir Sander 1874, pp. 31-54 et Granberg 1931, pp. 41-42,

78. Coll. Reuterholm, ANS, MS E 5127. La première page de la liste est reproduite dans Sweden and the World 1960, n° 63.

79. Cf note 69. *"Ja, i Rom finnes nu ingen målare så god Colorist som Herr Gagneraux."*

80. *"Een af de mest agtede franske Konstnere"*, Zoëga 1798, p. 130.

81. Le certificat se trouve à BMD, MS 2134. Pour l'*Accademie dei Forti* cf Maylender 1922, pp. 45-47.

82. Lady Morgan (1821 III, p. 207) disait: *"Les sommes employées à l'érection de cette inutile sacristie, et à d'autres entreprises semblables par le dernier pape Pie VI, ont rendu l'Etat et le peuple banqueroutiers."*

83. En 1793, Giuseppe Valadier dressa un premier projet pour la transformation de la Piazza del Popolo mais les travaux furent suspendus et ne recommencèrent qu'en 1815, après la chute de Napoléon.

84. A part des bâtiments mentionnés ici, un orphelinat fut érigé en 1790 à Templum Pacis et, pour l'ordre des passionites qui venait d'être fondé, un couvent fut érigé pendant les années 1780 sur le Monte Cavo, aux frais du cardinal Stuart (Elling 1967, p. 175, p. 209).

85. L'autre étranger était le Suisse J.P. Saint Ours, cf n° 12.

86. Certains architectes restaient plusieurs années à Rome, comme par exemple le Suédois Gustaf af Sillén (cf note 69) qui y séjourna près de cinq ans, mais il ne semble pas qu'il ait jamais fait d'efforts

pour recevoir une commission à Rome.

87. Comme exemples on peut noter le marchand d'art anglais James Byres qui acheta le vase de Portland en 1780 de la famille Barberini et le vendit en 1783 à William Hamilton, qui, à son tour, le vendit en 1784 à la duchesse de Portland (exp. Londres 1972, n° 1842), ainsi que l'achat par Thomas Jenkins d'une grande collection d'antiquités de la famille Barberini. Cette collection fut ensuite cédée à l'Anglais Lyde Brown (Herrmann 1972, p. 73)

88. Ainsi Boyer (1936, pp. 210-230) a étudié les relations entre les artistes français et les mécènes italiens et a montré comment ces derniers n'achetaient que très peu des artistes français pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

89. Comme les conversazioni étaient particulières à Rome, elles sont souvent décrites dans les journaux des voyageurs. Ici nous recommandons Stolberg 1796, pp. 116-117.

90. C.D. donne quelques exemples d'artistes qui exposaient chez le cardinal de Bernis: Saint-Ours 1788 (XV, p. 259) et Gauffier 1791 (XVI, p.2).

91. Quand le cardinal de Bernis acheta un tableau de Fabre (*Joseph qui ramène Lia à Laban et qui lui demande Rachel*)le peintre fut très flatté *"d'autant plus que M. de Cardinal ne fait point un Cabinet et qu'il n'est point sur le pied d'acheter des tableaux"* (C.D. XV, p. 325)

92. Le grand ouvrage de Seroux d'Agincourt *Histoire de l'art d'après les monuments, depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement* ne paraîtra qu'en 1823 et ne joua pas le rôle important que l'auteur et ses contemporains avaient espéré. Cf Lamy 1921.

93. Cf Stolberg 1796 pp. 114-115.

94. Sur les Anglais à Rome pendant le XVIIIe siècle voir exp. Londres 1974.

95. Koch (1967, p. 99) a noté que la fonction des ateliers était particulière à l'Italie. David n'aimait pas ce système. Se référant à l'habitude anglaise il aurait voulu que les visiteurs qui venaient pour regarder une oeuvre payassent une entrée (Tischbein 1922, pp. 213-214).

96. Dans Kunstsager fra Rom, 5 octobre 1793, Minerva mars 1799, pp. 276-277, Georg Zoëga dit: *"Vi have her ogsaa tabt den bekiende Kobberstikker Morghen som er bleven Directeur for Academiet i Florenz./ Nous avons ici aussi perdu le fameux graveur Morghen qui est devenu Directeur de l'Académie de Florence."*

97. Pour comparer les prix nous nous sommes basée sur les correspondances suivantes: 1 écu romain = 5 livres françaises (cf p. 26). 1 sequin = 10 1/2 livres, 1 guinée = 2,25 sequins. Nous notons encore que 1 sequin correspond à 2 écus + 5%. Nous remercions le Dr. Ernst Nathorst-Böös qui nous a éclairé sur ce point (cf. Jöransson 1777, Schrötter 1930).

98. Par Guiffrey 1873, pp. 104-105, on apprend que les prix des tableaux commandés pour le Roi et montrés aux Salons étaient strictement reglés d'après seulement les mesures.
99. Les prix des sculpteurs étaient plus élévés que ceux des peintres, entre autres à cause de leur prix de revient. Bien que le Roi fournît le marbre, le prix des sculptures commandées par le Roi étaient de 10.000 livres en 1777-78 (Guiffrey 1873, pp. 105-106). Honour (1959, p. 225 note 8) donne quelques prix de Canova dont les premières oeuvres dépassent déjà de beaucoup les prix des peintres mentionnés ici. Un seul exemple: pour *Thésée*, l'oeuvre avec laquelle Canova eut son premier succès, il reçut 1.000 sequins. Quand Lord Bristol acheta la *Furie d'Athamas* de Flaxman pour 600 guinées (env. 1.350 sequins) cela fut consideré comme étant très bon marché (Ford II 1974, p. 43).
100. En 1786 entre autres, Jenkins vendit une grande collection d'antiquités qu'il avait achetée à la Villa Negroni-Montalto, ainsi que l'*Hercule* du Bernin à Sir Joshua Reynolds.(Cf Ashby 1913 et Ford I 1974).
101. Comme l'a noté Reitlinger (1961, p. 10) c'était surtout en province que le commerce fleurissait. A Rome les familles nobles n'avaient que commencé a vendre leurs collections (cf p. 52) et le pape avait l'option. La contrebande d'antiquités était courante. Seuls les Français n'achetaient pas beaucoup pendant les années 1780. La situation changea complètement après leur occupation de Rome en 1797.
102. Ce chapitre est une version augmentée d'une conférence intitulée *Bénigne Gagneraux à Florence* donnée à l'Institut Français de Florence en mai-juin 1977 pendant le colloque *Florence et la France, Rapports sous la Révolution et l'Empire*, (Sandström 1979).
103. La Nécessaire 16 décembre 1795, Dijon. pp. 65-67.
104. Piranesi écrivait au baron de Reuterholm le 16 février 1793: *"Monsieur Gagneraux non finira l'altro per ora perché e partito per portarsi in Svezia ed ivi lo ferà"* (ANS, Coll. Reuterholm, MS E 5135).
105. Baudot avait, dit-il, reçu cette pièce d'information de Bénigne-Claude lui-même.
106. Le certificat se trouve dans BMD MS 2134.
107. Pour le séjour du baron Armfelt à Florence cf Tegnér 1893-94 II, pp. 110-148, et von Bonsdorff 1930, pp. 272-284.
108. Il doit s'agir d'un certificat du genre dont il est question dans une lettre de Cacault au ministre de l'Intérieur en France. M. Paré, du 27 septembre 1793: *"L'Académie de peinture et sculpture de Florence accorde l'aggrégation aux artistes distingués qui s'arrêtant en Toscane; plusieurs des peintres français venus de Rome, ayant besoin de*

se faire connoître pour gagner de quoi se maintenir, ont présentés de leurs tableaux à cette Académie, sur lesquels ils ont été agrées; leur brevet ne consiste qu'en un certificat du président et des professeurs de l'Académie; ce n'est point une grâce du prince dont ils ne recoivent rien, auquel ils ne sont attachés d'aucune manière, ni par aucune promesse ni serment; ce n'est qu'une facilité d'exposer leurs ouvrages qu'ils se sont procurée" (C.D. XVI, pp. 332-333). Ce n'était donc pas le Grand Duc qui délivrait le certificat comme le croit Baudot (1889, p. 34) et après lui d'autres auteurs. Comme on l'apprend par l'App. IL, Gagneraux ne fut presenté au Grand-Duc qu'en juin 1794.

109. La littérature sur la Toscane et sur ses relations avec la France pendant cette époque est étonnamment rare. Nous nous référons ici à deux dissertations américaines: Litchfield 1965 et Long 1972.

110. Cette notice est de Long 1972, p. 139, qui ne mentionne pas sa source.

111. D'après Sander (1880, p. 15) Gagneraux aurait exécuté un *Nid d Amours* et une *Psyché emportée par les Zéphyres* pour le baron d'Armfelt, Nous n'en avons trouvé aucune preuve; ils n'existent ni dans le catalogue de Gagneraux, ni dans le catalogue de la collection Armfelt établi en 1919 (Armfelt 1919). Gagneraux n'exécuta évidemment que des dessins pour le baron d'Armfelt.

112. Gjörwell écrivait à ses parents le 1er août 1795: *"Hos Mr Gagereau har jag varit att lämna mina rekommendationsbref och såg hos honom mycket vackra taflor./ J'ai été chez M. Gagereau pour lui donner mes lettres de recommandation et j'ai vu chez lui de très beaux tableaux."* (BRS MS Ep. G 18). Je remercie Mme Ursula Sjöberg qui a attiré mon attention sur les lettres de Gjörwell.

113. Que Grandel était un ami assez intime de Gagneraux est confirmé par le fait qu'il servit de témoin quand Bénigne-Claude ôta les sceaux des biens de son frère (App. XVI, n^{o} 27).

114. *"Af Grandel hörde jag den trista tidningen att Gagereau kastat sig ut genom fönstret och dött efter 2ne timmar."* La lettre est datée du 29 août 1795. BRS, MS Ep. G 18.

115. *Den bedröfliga händelsen med Herr Gagerau som den 18 augusti kastade sig på eftermiddagen ut genom fönstret har oroat många, han dog efter 2ne timmar. Denna galenskap har han en längre tid varit betänkt uppå. Då jag var hos honom strax efter min ankomst hit tyckte jag mig se att han inte var rätt redig hvilket äfven syntes på hans sista tafla som nu står på Stora Galleriet. Alla säger att han inte målat densamma med lika eld och douceur som de förra. Orsaken till hans dårskap säges vara en Amour i Rom och sedan fransyska affairerna som brackte hans sensibla*

hjerta och rörliga nerfsystem i oreda och förorsakade detta olyckliga slut. Alla regrettera honom." La lettre est datée du 16 septembre 1795. BRS, MS Ep. G 18.

116. *"Han blef några år därefter rörd till sina sinnen och förlorade lifvet genom vådelig händelse"*. Dans la marge pour les notes du 15 mars 1784, BRS, MS M 215.

117. L'indication de Baudot (1889, p. 35) que Gagneraux reçut les honneurs religieux à l'église S. Maria Novella ne peut être confirmée.

118. *"Le citoyen Gagnereaux se rappelant le plaisir qu'ont éprouvé les amis des arts à la vue des ouvrages de Bénigne Gagnereau, invite ses concitoyens à venir voir, en son domicile rue Pierre, les derniers que nous devons malheureusement au pinceau de son frère, & qu'il rapporte d'Italie"*. Le Nécessaire du 8 juillet 1976, p. 248. La palette de Gagneraux était dans la possession de la famille Baudot, mais sa localisation est aujourd'hui inconnue. Elle portait l'inscription suivante: *"De Gagneraux cette Palette, rappelle le brillant pinceau. La Bourgogne fut son berceau, et les beaux-arts le regrette."* (Note de J.L. Baudot, BMD, MS 2062)

119. L'Almanach de la Province de Bourgogne rend souvent compte des oeuvres montrées aux expositions annuelles de l'Ecole de Dessin de Dijon.

120. Michael Levey (1966, p. 166) a dit: *"That wonderful word* /l'Antiquité/ *had set up its own standard, withour the aid of Christ or the Virgin, and there was sufficient harshness in them to appeal to an age consciously anxious to reform."*

121. Le fait qu'Homère fut moins apprécié en France qu'en Angleterre peut être dû au fait que ses oeuvres n'avaient pas le contenu exigé par la Renaissance et le Baroque (Wiebenson 1964, pp. 23-24). En France, le classicisme du Baroque était encore bien vivant dans l'art comme dans la littérature. Dans ces conditions un personnage comme Ulysse ne pouvait percer la tradition forte. Celui résulte sans doute aussi des conceptions différentes de la morale en Grande-Bretagne et en France, dans la protestantisme et dans le catholicisme, ainsi que d'un noeud fort entre la France et Rome, tandis que la Grande-Bretagne s'oriente à cette époque vers la Grèce (cf le voyage de Stuart et Revett en Grèce dans les années 1750).

122. Dans les pays nordiques on remarque aussi l'intérêt accru pour le Moyen Age. Au Danemark cela se voit d'abord chez Abildgaard qui déjà en 1777 avait peint son morceau de réception à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague, un sujet médiéval: *Sven Tveskägg et les femmes danoises*. De la même époque date son *Ymer allaitant Ödhumla*. Dans sa

série pour le palais de Christiansborg dans les années 1780. Abildgaard exécuta des allégories sur les conditions médiévales danoises. En Suède, par contre, on s'intéressa peu au Moyen Age pendant le XVIIIe siècle. Per Hörberg peignit quelques sujets des sagas nordiques, mais ce ne sont pas des sujets purement historiques. Elias Martin et C.A. Ehrensvärd exécutèrent quelques dessins qui font partie de séries sur l'histoire suédoise. Au XVIIIe siècle, ni dans l'Académie de Beaux-Arts de Stockholm, ni dans celle de Copenhague, des sujets médiévaux ne furent donnés aux concours (Hultmark 1935, Salling 1975).

123. Cet ouvrage intitulé *Serie egli uomini i piùillustri nella pittura, scultura ed architettura* fut également édité en Florence.

124. Gustave III demanda à Desprez une série de tableaux qui devaient montrer les victoires militaires du Roi et du duc Charles de Sudermanie. Elle devait être placée au château de Drottningholm et comporter onze peintures, mais seulement trois, peut-être quatre, furent terminées (Wollin 1932).

125. Par exemple *Mercure, représentant le Commerce, qui répand sous les auspices de Louis XVI, l'Abondance sur la Royaume, Le Rétablissement de la Marine* ou *L'Ordre remis dans les Finances* (Locquin 1912, p. 281).

126. Ce tableau fait partie d'une série de peintures montrant le développement de la Culture, exécutée en 1777-83 pour la Royal Society of Arts, où elle se trouve encore.

127. L'Académie des Beaux-Arts de Stockholm.

128. Leeds City Art Galleries, Lotherton Hall.

129. Tate Gallery, Londres.

130. Kensington Palace, Londres.

131. Webster Collection, New Brunswick Museum, Saint-John.

132. Nationalmuseum, Stockholm.

133. Château de Gripsholm.

134. Coll. privée, Rome.

135. Museo di Roma, Rome.

136. *La Mort du Cardinal Beaufort*, Walker Art Gallery, Londres.

137. En publiant cette galerie de 170 gravures, Boydell finit par se ruiner.

138. Reynolds, par exemple, exécuta un *Comte Ugolino* en 1773 (coll. privée en Grande-Bretagne, Irwin 1966, p. 127).

139. La répartition est basée sur David 1880, pp. 635-637 et Holma 1940, pp. 126-127.

140. Ces trois peintures traitent un sujet littéraire (*La Mort d'Ugolino*), un sujet de genre (*Coin d'intérieur*), et *Le Serment de Jeu de Paume*.

Plusieurs portraits à l'huile faits comme études pour ce dernier tableau, n'ont pas été considérés dans la totalité des oeuvres de David.

141. Panofsky 1956, pp. 90-93; Rosenblum 1967, chapitre IV, Irwin 1979, pp. 72-76, 81-82.

142. D'après une notice dans le journal de Madame Flaxman qui n'a pu être vérifiée (Comm. personnelle de M. Laveissière). M. le Professeur David Irwin, d'Aberdeen, est d'accord avec nous sur l'hypothèse que Gagneraux et Flaxman se fréquentèrent à Rome (Comm. personnelle).

143. *The Iliad of Homer, engraved by T. Piroli from the Compositions of John Flaxman*, Rome 1793, *The Odyssey of Homer, engraved by T. Piroli from the Compositions of John Flaxman*, Rome 1793, *Compositions from the Divine Poem of Dante Alighieri*, engraved by Tomaso Piroli, Rome 1793.

144. Ne connaissant pas toutes le 18 gravures publiées par Gagneraux, Rosenblum (1967, p. 180 note 124) et Irwin (1979, p. 83) pensent qu'elles reproduisent toutes des peintures, ce que nous pouvons corriger ici.

145. Le rapprochement fait ici entre les dessins de Gagneraux et ceux de Flaxman peut avoir pour conséquence qu'il faut antidater les dessins de Flaxman.

146. Non moins par le fait que Goethe les commenta dans *Über die Flaxmanischen Werke*, 1799.

147. Nous avons utilisé le mot "modèle" par opposition à "copie", lorsque l'artiste par exemple place une reproduction exacte d'une statue ou d'une composition dans sa propre oeuvre, et le mot "inspiration" lorsque cette même statue ou composition a donné à l'artiste l'idée d'une formule.

148. Nous rappellons que dans les allégories de la Renaissance et du Baroque les personnifications de la Fureur pouvaient être reproduites environnées des monstres, un des meilleurs exemples étant la *Fureur* de Rosso Fiorentino, gravée par Jacopo Caraglio.

149. En Suède aussi il fut bientôt oublié. Quand Marianne d'Ehrenström écrit son histoire de l'art suédois en 1826, elle attribue *L'Entrevue de Gustave III avec le Pape* à Desprez (III, p. 34).

ICONOGRAPHIE

A. *PORTRAIT DE BÉNIGNE GAGNERAUX* (Fig.1)
par Bénigne-Claude Gagneraux

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1847, frontispice; Baudot 1889, pp. V-VI, Laveissière 1980, p. 223

Dans la deuxième édition de Baudot (1889, pp. V-VI), le petit-neveu de Gagneraux, l'architecte Alfred Chevrot, parle d'un *Portrait de Gagneraux* que possédait la famille. Il aurait été exécuté au pastel et de mémoire , par le frère Bénigne-Claude. Ce portrait ne nous est pas connu. C'est l'esquisse de ce portrait qui servit de frontispice en lithographie à la première édition de Baudot (1847). Ce portrait est fondamental, vu le fait que cette reproduction de Gagneraux est le seul portrait authentique que nous connaissions de lui, bien qu'il fut exécuté après sa mort.

B. *AUTOPORTRAIT* dans le tableau *Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3, fig. 15)

C. *AUTOPORTRAIT* dans la réplique du tableau *Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 b, fig. 18)

D. *AUTOPORTRAIT* (n° 26, fig. 2)

CATALOGUE

Dans ce catalogue, l'oeuvre connu de Gagneraux est présenté chronologiquement en trois groupes: peintures, dessins et gravures. Un classement thématique a été suivi en ce qui concerne les oeuvres disparues. Les albums de dessins ont été catalogués séparement, après les dessins connus.

Lorsqu'une oeuvre disparue est en rapport avec une oeuvre connue, elle la suit dans notre classement.

La notation "cat. Gagneraux" se réfère à Baudot (1889, pp. 39-39), où est imprimé un catalogue rédigé à Florence par Gagneraux lui-même, probablement à la fin de 1794, et dont le manuscrit est aujourd'hui disparu.

Les mesures sont données en centimètres.

COPIES EXÉCUTÉES PAR GAGNERAUX

A. *LE TRIOMPHE DE L'AMOUR* (fig. 103)

T. H. 130; L. 108
Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. 207

CATALOGUES: l'an VII n° 6; 1818 n° 265; 1827 n° 22; 1834 n° 285; 1860 n° 363; 1869 n° 392; 1883 n° 7; 1968 n° 207

HISTORIQUE: D'après Gagneraux lui-même (Baudot 1889, p. 39) la copie fut exécuté pour Monsieur de Montigny, de Dijon, trésorier général des Etats de Bourgogne. Or, une délibération des Etats de Bourgogne du 9 juillet 1779 (ACDO C 3693) existe concernant le paiement d'une copie de *Cléopâtre mourante* par Renaud et pour *Le Triomphe de l'Amour* par Gagneraux. La somme payée pour les deux morceaux était de 234 livres et 6 sols et, en plus, les artistes reçurent 600 livres pour *"frais d'étude de ces deux objets"*.

EXPOSITION: Dijon 1961 n° 93

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 39; Cornereau 1890, p. 291; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Magnin 1933, p. 243; Laveissière 1980, p. 223

D'après Gagneraux lui-même (Baudot 1889, p. 39) il s'agit d'une copie d'après une oeuvre de Federigo Baroche qui se trouvait au Palais Chigi à Rome. Mariano Vasi, ainsi que Thomas Martyn (*"Cupids, by Barroche"*, 1791, p. 233), rapporte qu'au Palais Chigi se trouvait un tableau d'enfants du Baroche (1794 I, p. 61). La collection du Palais Chigi ayant été dispersée à la fin du XVIIIe siècle, nous n'avons pas pu retrouver le tableau original. Or, il semble pas que cet original ait été de la main du Baroche. Aucun tableau ou dessin qui soit proche de ce tableau n'est signalé par Olsen (1962). Mme M. Guillaume lance l'hypothèse qu'il s'agit d'une oeuvre de Francesco Salimbena (cf Laveissière 1980, p. 223). Comme celui-ci fut élève du Barroche, ses travaux sont proches de ceux de son maître. Mais il semble peu probable qu'on eût déjà à la fin du siècle oublié le nom de l'auteur pour attribuer le tableau au Baroche. Une gravure d'après le Parmesan semble être proche du tableau de Gagneraux (Comm. personnelle de M. Laveissière).

On peut noter que c'était dans le Palais Chigi que le docteur Martelli avait sa collection de tableaux qui, par la suite, fut vendue en Suède (cf. ci-dessus p. 49). Cependant, aucun tableau correspondant à la copie de Gagneraux ne se trouvait dans cette collection, bien que, selon Martelli, Gagneraux ait travaillé dans son cabinet.

Le Triomphe de l'Amour est une oeuvre délicate dans un style que Gagneraux utilisait parfois, surtout en peignant des amours (par exemple nº 24 et nº 471). On sent entre autres l'influence du Corrège, qui était le modèle de délicatesse et de grâce pendant toute la XVIIIe siècle, par exemple chez Angelica Kauffmann.

- Une version du tableau se trouve, semble-t-il, au Musée de Semur-en-Auxois (signalé par Laveissière 1980, p. 223), mais nous n'avons malheureusement pas pu obtenir de détails à ce sujet.

B. *L'ECOLE D'ATHÈNES*

T. H. 203; L. 227
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 206
(deposé au Palais de Justice, Dijon)

CATALOGUES: 1818 nº315; 1834 nº 34; 1860 nº 411; 1869 nº 443; 1883 nº 51; 1968 nº 206

HISTORIQUE: D'après les statuts du Prix de Rome rédigés par les Etats de Bourgogne, les lauréats devaient faire une copie d'après un chef-d'oeuvre conservé à Rome. Ces copies devaient par la suite orner le Palais des Etats de Dijon (cf. ci-dessus p. 34). Raphaël, considéré à cet époque comme le maître sans équivalence, fut le premier à être copié dans la série de copies faites par les pensionnaires de l'Ecole de Dessin de Dijon. La peinture de Gagneraux fut commencée en 1779 (App. XIII). Après l'avoir vue Vien, directeur de l'Académie de France à Rome, *"en a paru très satisfait"* (Quarré 1969, p. 135). Le tableau fut envoyé à Dijon en février 1781 (App. XV), mais le transport fut retardé et il semble qu'il ne soit arrivé à Dijon qu'en juillet 1781

(App. XVI et XVII). Pour le placement du tableau Devosge reçut des instructions très précises (App. XVI). Le tableau fut placé dans l'appartement de l'Elu de la Noblesse du Palais des Etats de Bourgogne (Laveissière 1980, p. 223). En 1834 le tableau ornait le *"parquet de la Cour Royale"*, aujourd'hui le Palais de Justice, où il se trouve encore.

Les Etats de Bourgogne avaient compté que les dépenses pour ce tableau se monteraient à 87 écus romains (ACDO, Dél. du 13 juillet 1779, C 3693); il ne nous est pas connu quelle fut la somme touchée par Gagneraux une fois le tableau achevé, mais on sait que cette somme se montait à 1167 écus pour les deux copies de Renaud et Gagneraux ensemble (ibid.)

EXPOSITION: Dijon 1961 n° 92

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 39; Cornereau 1890, p. 291; Fêtu 1896, col. 46; Chabeuf 1913, p. 79; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Quarré II 1959, p. 25; Quarré 1969, pp. 135-136; Sandström 1972, p. 65; Laveissière 1980, p. 222, p. 223

Le tableau qui est plus petit que l'original montre de la fermeté dans le dessin, mais les couleurs sont dures et n'ont pas la force de l'original.

Gagneraux n'a pas copié la décoration de la voûte qui surmonte la fresque originale, et au lieu de la porte de la Stanza della Segnatura qui se trouve à bas gauche de la fresque, Gagneraux a peint, librement, un support plus grand sur lequel un homme s'appuie.

TABLEAUX

1. *OEDIPE QUI RECOMMANDE SA FAMILLE AUX DIEUX* (fig.3)

T. H. 122; L. 163
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1784*
Stockholm, Nationalmuseum, inv. 828

Cat. Gagneraux: 1 (1784) avec les mesures H. 4 pieds 8 pouces, L. 5 1/2 pieds (env. 152 x 178) (Baudot 1889, p. 39)

HISTORIQUE: Le tableau fut acheté à l'artiste par Gustave III pour 100 écus romains (cf ci-dessus p.38 la lettre de Bertrand à Devosge) lors d'une visite dans son atelier au début de 1784 (Hennings 1960, p.214, cf ci-dessus p.40). A la mort du roi, en 1792, le tableau se trouvait au château de Drottningholm, dans le *"Cabinet bleu clair"* n° 355 de l'inventaire après décès du roi (Sander 1873, p. 130). Il fut transporté au Nationalmuseum par décret royal du 22 juillet 1865 (n° 46 de l'inventaire de Drottningholm, Sander 1878, p. 167, où Gagneraux a reçu le prénom de Benjamin).

EXPOSITIONS: Bregenz et Vienne 1968-69 n° 234 a; Londres 1972 n° 95

BIBLIOGRAPHIE: Giornale delle Belle Arti 17.4.1785; Gorani 1793, p. 238; Dussieux 1856, p. 468; Sander 1873, p. 130; Sander 1878, p. 167; Göthe 1887, p. 91; Baudot 1889, p. IX, p. 25, p. 39; Göthe 1898, p. 176; Adlerbeth 1902, p. 155; Sutter 1904, p. 18; Lespinasse 1913, pp. 224-225; Brising 1914, p. 145; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Losskyi 1936, p. 57; Granberg 1931, p. 27; Hennings 1960, p. 214; Quarré 1961, pp. 132-133; Sandström 1972, pp. 66-68; Bénézit 1976 IV, p. 579; Laveissière 1980, p. 223

OEUVRES EN RAPPORT: N° 78

Le sujet est tiré de la tragédie de Sophocle et le tableau montre la scène du dernier acte où Oedipe, après s'être crevé les yeux, parle du destin de ses enfants. Le passage en question est cité dans la Giornale delle Belle Arti (cf ci-dessous) où sont aussi identifiés les personnages.

Le tableau de Gagneraux fut bien accueilli. Le baron Gustave Mauritz Armfelt qui le vit dès que le Roi l'eut acheté nota dans son journal qu'il était *"charmant"* (Hennings 1960, p. 214). Selon Adlerbeth (1902, p. 155), *" le dernier acte de la tragédie de Sophocle est ici vivement exprimé tant par le dessin que par les couleurs. Antigone, le visage caché, repose sur les genoux de son malheureux père. Etéocle et Polynice montrent leur douleur dans leurs visages et en poses avec la différence qui sépare leurs caractères."* Dans le texte de Sophocle les fils n'interviennent pas dans cette scène, mais Gagneraux les a cependant montrés Polynice, le fils repentant, touche le bras de son père tandis qu'Etéocle, renfermé dans son deuil, ne le touche pas.

Le Giornale delle Belle Arti consacre un long article à ce tableau: *"Avendo predetto un Oracolo a Lajo Re di Tebe che egli farebbe ucciso da Edipo suo figlio, il quale avrebbe il seguito sposata la propria madre, lo fece esporre immediatamente dopo la sua nascita sopra il monte Citerone; passando per quel luogo un Pastore trovollo attaccato ad un albero, e mosso da compassione lo sciolse, e portatolo a Corinto il Re Polibo lo fece credere suo figlio. Cresciuto in età abbandonò la Corte in cui era stato educato, per evitare la disgrazia dalla quale era minacciato dagli Dei di uccidere il proprio padre, ma essendosi casualmente imbattuto in Lajo, l'uccise senza conoscerlo, sposò Giocastra sua Madre, e sall sul Trono di Tebe, destinato a quegli spiegato avrebbe L'enimma della Sfinge. Ebbe da questo incestuoso matrimonio vari figli; ma desolando Tebe un'orribile peste, ebbesi ricorso all' Oracolo per farla cessare. Rispose questo, che durerebbe un tal flagello finchè restasse impunito l'uccisore di Lajo. Dopo mille richerche scuoprissi finalmente Edipo insieme figlio ed uccisore di Lajo. Trasportato egli dal dolore si svelse gl'occhi, e supplicò il Zio Creonte a toglierli la vita, niegò questo costantemente di soddisfarlo, onde risolvette d'abbandonare il Trono, e la sua famiglia, che lasciò a Creonte raccomandata, e si condannò ad un perpetuo esilio. Il Quadro che siamo per esporre rappresenta il momento in cui Edipo abbraccia le sue Figle, e le raccomanda ai Dei, essendo preso dalla scena seguente - EDIPO... Non ti affannar Creonte per miei Figli, questi son'uomini, ne avran bisogno di soccorso alcuno. Le mie Figlie però, le mie Figlie infelici, da cui giammai farebbensi sentito il pesodi lor disavventura se non fossi in si terribil stato; Figlie con cui devideva la mia existenza. Ah! Soffri che torni a rivolgere a loro i miei pensieri. Fà ten scongiuro, che io le stringa al seno, e che deplori con esse il mio crudel destino. Rè generoso se queste mani le toccano crederò di vederle come già feci: Ma che dico? Non sono esse che mi bagnano delle loro lacrime amorose? Troppo pietoso Creonte à dunque vero, che mi hai con-*

dotti i più cari de'miei Figli. -CREONTE Si gli ho condotti per essere testimoni del tuo amore, e de'tuoi teneri abbracci. -OEDIPE Che i Dei te ne ricompensino, e facciano per te ciò che io non posso. Ove siete o mie Figlie? Venite venite stringetevi al mio seno: Onnipotenti Numi movetevi a pietà di queste misere creature ...Sophocle, Edipo Trag - Il quadro dunque dipinto dal Signor Gagneraux e alto 5. piedi, e largo alquanto più di 6. Dodici sono le figure, che le compongono, un fondo d'Architettura ne forma il campo. Edipo già cieco seduto sotto il Portico del suo Palazzo al lato di un'altare fumante ancora del Sacrificio fatto la mattina; circondato dai suoi figli, che piangono la loro disgrazia, nell'atto che egli implorano il soccorso dei Numi per la sua famiglia. Veggonsi al sinistro lato del Quadro Creonte Zio d'Edipo, un soldato, ed una Vecchia Aja, che si suppone aver ivi condotte le di lui figlie. Serve questo gruppo ad accennare la Corte di Edipo. Un Vecchio, una Donna, ed un fanciullo che sono situati alla destra del Quadro indicano il popolo, che si figura ivi concorse. Veggonsi nello sfondo i cortili del Palazzo che sembrano ripieni di un folto stuolo di gente, che accorre allo spettacolo. L'ultimo piano del Quadro à arricchito di Tempi, e Palagi della Città di Tebe. Il Quadro à stato venduto al Re di Svezia con ordine di farne un secondo dell'istezza grandezza, lasciando la scelta del soggetto all'arbitrio del valente Professore: questo forma il di lui elogio senza stare a ripertere le lodi che generalmente ha dagli intendenti riscosse." (16 avril 1785, pp. 114-115)

Avant 1780 il est très rare de trouver des sujets de la tragédie de Sophocle dans les beaux-arts. En même temps que Gagneraux peignait son tableau, Henri Fuessli exécutait quelques sujets tirés du même ouvrage. Après 1800 les tableaux sur des sujets tirés de Sophocle se font plus nombreux.

La composition du tableau vient de l'école bolognaise en ce qui concerne la clarté et la sérénité. L'harmonie doit correspondre à la majesté, tout doit se concentrer sur le motif central. Le principal de la composition se trouve dans l'oeuvre de Poussin, par exemple *Le Jugement de Salomon* (Musée du Louvre), surtout en ce qui concerne le groupement des personnages et le fond avec ses colonnes. (Fig. 8)

L'intérêt du fond est ici marqué par les murs clos avec leur ordre corinthien, ce qui augmente l'idée de la tragédie. A l'arrière-plan, on voit par-delà une voûte romaine, des temples, l'un d'ordre ionique, l'autre de forme ronde. Ils ont vraisemblablement été inspirés à Gagneraux par l'ensemble des temples de Fortuna Virilis et de Vesta sur la Place della Bocca della Verità à Rome.

Pour l'expression des personnages, Gagneraux s'est servi de deux modèles importants. La tête d'Oedipe ressemble à celle de Laocoon, qui fut un prototype pour dépeindre la souffrance d'un homme. Les réactions des filles d'Oedipe ont été rendues d'après le devant du sarcophage des Niobes au Musée de Vatican, où les enfants sont dépeints d'une façon semblable.

Le clair-obscur est bien travaillé et l'intensité de la lumière est encore augmenté par les vêtements claires des jeunes filles. En général, le coloris est un peu dur, ce qui correspond au contenu tragique du sujet. Les gestes des personnages secondaires, tirés des règles d'expression du Baroque, donnent une expression théâtrale qui convient au sujet.

- Un tableau du même sujet par Louis Masreliez (Université de Stockholm), daté du fin des années 1780, est probablement inspiré par le tableau de Gagneraux (Fig. 9)

2. *UN SATYRE ET UNE BACCHANTE (une Bacchanale)* (Fig. 10)

B. H. 55; L. 68 (ovale)
S.D. au verso: *Esquisse B^to Gagneraux 1784*
Suède, coll. privée

HISTORIQUE: Le tableau correspond sans aucune doute au n° 35 du catalogue de Gagneraux avec les mesures 2 pieds sur 1 pied 8 pouces (env. 69 x 53, sans indication du format, Baudot 1889, p. 44), mis par l'artiste sous l'année 1793. Il se peut que Gagneraux se trompe dans son catalogue en datant ce tableau de 1793 mais il est possible aussi qu'il ait terminé en 1793 une esquisse commencée en 1784. Or, il n'est pas question de ce tableau dans la correspondance de l'année 1793 entre Gagneraux et la Suède, qui, par ailleurs contient des notes sur *L'Education de Jupiter* (n° 49) envoyé en Suède cette même année. Nous pensons que Sergel entra en possession de ce tableau en 1784 lorsqu'il visita Rome dans la suite de Gustave III. Il appartient aujourd'hui aux descendants de Sergel.

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1856, p.468; Baudot 1889, p. 44; Göthe 1898, p. 176; Brising 1914, p. 145 (repr. fig. 129); Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Quarré 1961, p. 133; Sandström 1972, pp. 78-79; Sandström 1979, p. 121 (repr. dét, fig. 3)

OEUVRES EN RAPPORT: N^os 434, 475

Les sujets de bacchanales occupaient Gagneraux depuis quelques années, comme le montrent les esquisses du cabaret près des Thermes de Dioclétien (voir ci-dessus pp. 38-39) et un dessin (n° 76).

Le tableau est composé dans le même style classique que le tableau précédent. Le groupe est d'une unité sevère et forme une triangle qui est placé exactement au centre. Le coloris est doux et donne au tableau une expression de légèreté et de liberté qui correspond au sujet. Le paysage, avec les cygnes et la montagne au soleil couchant, semble être inspiré d'Albani.

- Un tableau de Jonas Åkerström, élève de Sergel, au Musée de Kalmar, Suède, est sans doute tout à fait inspiré de ce tableau (Fig. 12).

3. *L'ENTREVUE DE GUSTAVE III AVEC LE PAPE PIE VI AU MUSÉE PIO-CLEMENTIN* (Fig. 13)

T. H. 165; L. 254
S.D.b.g.: *B^to Gagneraux 1785 Rome*
Stockholm, Nationalmuseum, inv. 829

Cat. Gagneraux: 2 (1785, H. 8 pieds; L. 10 pieds 1/2, env. 259 x 340, Baudot 1889, p. 39)

CATALOGUES: 1816 n°1165; 1844 n° 1048; 1861 n° 1157; 1866 n° 829

HISTORIQUE: Commandé par Gustave III lors de sa visite à Rome en 1784. A la mort du roi en 1792, le tableau se trouvait au Palais Royal à Stockholm, dans *"la pièce*

voisinant la chambre de conseil", et dans l'inventaire après décès du Roi, il porte le n° 213 (Sander 1873, p. 122, Granberg 1931 , p. 25). En 1816 le tableau fut transporté à l'Opéra de Stockholm et placé dans le Salon avec le tableau de J L Desprez montrant *Gustave III assistant à la messe dans S. Pierre* (Cat. MS Nationalmuseum 1816). En 1844 le tableau de Gagneraux fut placé dans le *Musée de pierre* (Cat. MS Nationalmuseum 1844), aujourd'hui le Musée d'Antiquités de Gustave III au château royal de Stockholm. Quand ce musée fut réorganisé en 1958 le tableau y reçut une place de choix.

EXPOSITIONS: Stockholm 1946 n° 61; Stockholm 1972 n° 316 (repr. dét).

BIBLIOGRAPHIE: Diario Ordinario du 5 mars 1785; Giornale delle Belle Arti du 19 mars 1785; Memorie per le Belle Arti, mars 1785; Gorani 1793, pp. 236-237; Fiorillo 1805, p. 510; Paillet 1805, p. 67; Goethe 1805, p. 312; Hammarsköld 1821, p. 32; Ekmarck 1830, p. 212; Dussieux 1856, p. 468; Nyblom 1877, p. 37; Sander 1873, p. 122; Baudot 1889, p. IX, pp. 25-28, p. 39; Harnack 1896, p. 35; Göthe 1887, p. 92; Göthe 1898, p. 172; Sutter 1904, p. 19; Chabeuf 1913, p. 77; Lespinasse 1913, pp.214-215; Brising 194, p. 145; Chabeuf 1914, p. 244; Lundström 1914 I, p. 49; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Granberg 1931, p. 25, p. 45; Pastor 1933, p. 79; Lossky 1936 (repr. fig. 22, fig. 24 dét); Lossky 1936-37 (repr. p. 297, p. 299 dét); Ehrensvärd 1956, p. 120; Josephson 1956, p. 315, p. 406 (repr. fig. 330 dét); Pietrangeli 1961 10, pp. 16-17 (repr. p. 19); Quarré II 1959, p. 25; Quarré 1961, p. 132; Wollin 1965, p. 17, p. 54, p. 72 (repr. fig 1); Nordenfalk 1971, p. 191 note 20; Abel 1971 (repr. dét); Sandström 1972, pp. 69-72; Eklund 1974 (repr. p. 130); Bénézit 1976 IV, p. 579; Sandström 1979, p. 116 (repr. fig. 1); Laveissière 1980, p. 223

Le tableau représente la visite du roi au pape Pie VI le jour du Nouvel An 1784. Le baron d'Armfelt relate cette visite ainsi: "/Après la messe/ *nous allâmes au Musée et faisâmes un tour dans les pièces que le Pape actuel arrange actuellement et dans celles qu'il a déjà arrangées. Au moment ou nous sortâmes, Sa Sainteté venait en pleine marche avec des prêtres et des croix et il accompagna lui-même le roi comme un bibliothèquaire non seulement dans les pièces où nous avions déjà été, mais aussi dans toute la bibliothèque et nous montra tout ce qu'il y avait à voir. Le vieil homme était charmant et nous nous séparâmes à 3 heures."*

Par la correspondance entre Francesco Piranesi, agent suédois à Rome, et Carl Fredrik Fredenheim, en charge de la collection d'art du Roi de Suède, nous pouvons suivre le travail du peintre. Le premier mai 1784 Piranesi écrivait: *"D'ailleurs un autre peintre François nommé Gagnerau est commissioné de peindre le rencontre de S.M. avec le Pape dans le Museon Vatican"* (BRS, MS, Ep F 7:4). Le Roi avait donc commandé le tableau au mois d'avril (cf ci-dessus p. 41), probablement peu avant son départ de Rome le 19 avril. En juillet 1784, Piranesi écrivait: *"Le tableau de M. Gagnerau celui qui exprime la rencontre du Roi avec Sa Sainteté dans le Moseon Vatican est fort bien avancé, j'entend l'ébauche ce qu'il espère de finir pour*

la fin de Décembre. Il me semble que par la disposition il produira un bel effet: Son point de vûe est pris de la Sala des muses, de la quelle on voit la Rotonde dans le fond, la variété des costumes dans les habillements fait un grand effet par le brillant des soyes des toutes couleurs, par les marbres et les ornements."(BRS, MS, Ep. F 7:4). En même temps Gagneraux écrivit une lettre à Devosge pour lui faire part de la commande du Roi (App. XXIV).

Piranesi, peut-être un peu jaloux, après avoir vu le tableau en cours, demanda à Fredenheim le 31 juillet 1784: *Oserais-je Monsieur de prier S.M. de me donner la permission de faire mettre dans le tableau de Monsieur Gagnerau mon portrait aussi, sçavoir la tête seulement? Pourra-t-il deplaire à S.M. lorsqu'il y a celui de l'Antiquaire M. l'Abbé Visconti et de M. Sergell qui n'y étoit pas? Je vous prie de m'en dire quelque chose."* (BRS, MS, Ep. F 7:4). Le 23 octobre Gagneraux a besoin de l'argent pour pouvoir continuer son travail et Piranesi en informe Fredenheim dans un post scriptum: *"M. Gagnerau a beaucoup avancé le tableau du Museon pour S.M. demande une subministration de 60 sequins, ce qui conviendroit pour l'animer à travailler. J'en écris au baron de Taube, il y a long temps en aucun effet."* (BRS, MS, Ep. F 7:4).

Au début du mois de janvier 1785 Gagneraux écrivait au baron de Taube pour lui dire que le tableau serait fini à la fin du mois et pour demander de l'argent (App. XXV). Il continuait en disant qu'il le *"fera voir au Saint Père qui a temoigné que cela lui feroit plaisir, ainsi qu'au Cardinal de Bernis, ensuite au public"*. Le 26 février, Piranesi écrivit à Fredenheim qu'il avait été à l'audience du Pape pour déterminer le jour pour *"lui montrer le tableau de Monsieur Gagnerau, et à fin de sçavoir son oracle là-dessus; ce qui a été accordé pour le lundi prochain."*(BRS, MS, Ep. F 7:4).

Le 2 mars Piranesi écrivit deux lettres pour faire part du succès du tableau de Gagneraux. Dans la lettre adressée au baron de Taube on peut lire: *"Le tableau de M. Gagneraux a reçu les applaudissements de tous les connoisseurs. Je l'ai presenté au Pape avec l'artiste même: Il n'est pas possible de dire comment il en est resté content. On peut l'imaginer par ce qu'il l'a voulu près de lui jusqu'à demain; après quoi il sera transporté chez le Cardinal de Bernis, qui a cherché de l'avoir quelques jours, pour appaiser et satisfaire la curiosité de la noblesse et des amateurs. Je voudrais bien vous prier, Monsieur, d'en donner les nouvelles à Sa Majesté."*(ADV, MS, Archives de Löfstad, B XXVIII:2). A Fredenheim, Piranesi pouvait annoncer: *"Le tableau de Monsieur Gagneraux a reçu un acceuil universel de tous les connoisseurs, et on peut dire vraiment qu'il l'a peinte. Tout ce qu'on dispute c'est quel de ces deux on doit preferer, le sujet du tableau, ou le tableau même. Le S. Père, lorsque j'ai eu l'honneur de le lui presenter avec l'artiste, a été infiniment charmé de le voir; L'exécution ne pouvait être mieux, ni les portraits qui remplissent le tableau, pouvoient mieux se ressembler /.../. Jugez Monsieur, combien je suis content de cet affaire. Je voudrois bien que vous, Monsieur, ayez la bonté d'en donner des nouvelles à Sa Majesté. Ensuite il sera transporté à Livorno"* (BRS, MS Ep. F 7:4).

Même le Diario Ordinario en parlait, qui pourtant ne s'intéressait guère aux choses de l'art: *"Essendo stato terminato il Quadro fatto esequire da S.M. Svedese conoscitore non solo, ma fautore en promotore liberalissimo delle belle arti, rappresentante l'incontro della Sant. di Nostro Sign. con la detta Maestà Sua, seguito nel Museo Pio Clementino, e segnatamente nella stanza delle Muse, Lunedi 28 Febraro il Sign. Cav. Piranesi Agente Generale di quella Corte, ebbe l'onore de presentarlo al S. Padro unito al Professore Francese Monsieur Gagneraux, per sentirne l'Oracolo della medesima Santità Sua, che diede segni non equivoci del suo benigno gradimento. Per il ché si compiacque ordinare che il sudetto Quadro restasse per tre giorni in una delle stanze del Vaticano a comodo e sodisfazione*

degl'intendenti, che vi hanno ammirato oltre il merito intrinseco del dipinto, la somiglianza de'volti di ciascuno del seguito nobile e rispettabile di amidue i Sovrani, e tutta la Corte di Gustavo in abito Svedese. In seguito per vieppiù rendere palese cosi bel'opera, nello scorso Giovedi fu fatta trasportare dal Vaticano nel Palazzo dell'Emo de Bernis dove ancora stara per otto giorni avvenire." (num. 1062, 5 mars 1785).

Le 12 mars 1785 Gagneraux pouvait écrire à sa mère pour lui faire part de son succès (App. XXVI) et il en semble très heureux.

Le 19 mars 1785 Piranesi envoya au baron de Taube un reçu disant qu'il avait payé 400 écus romains à Gagneraux (ADV, MS Archives de Löfstad, B XXVIII:2).

Le tableau devait partir de Livourne pour la Suède après avoir été exposé au public. Dans une lettre au baron de Taube, datée du 2 janvier 1786, Gagneraux exprima son inquiétude de ce que le tableau se trouvait depuis un an à Livourne où il aurait pu être endommagé (App. XXVII). Lossky (I 1936, p. 61) suppose que Gagneraux voulait garder le tableau près de lui le temps d'en faire une réplique (voir n° 3 b), mais la lettre citée ci-dessus (App. XVII) montre que le retard devait être dû aux difficultés de transport qui étaient sans doute très communes à l'époque (Sandström 1972, p. 71). Le tableau arriva à Stockholm le 18 juillet 1786, par le même bateau que les deux statues l'*Endymion* et la copie de l'*Antinoüs* de la Villa Albani (Granberg 1931, p. 45, cf Fredenheim qui annonce le 4 août 1786 à Piranesi que le tableau est arrivé, BRS, MS Ep. F 7:4). Nous ne savons rien de la manière dont ce tableau fut accueilli à Stockholm; il passa sans doute assez inaperçu en face de l'*Endymion*, considéré comme un chef-d'oeuvre et qui était la pièce principale de la collection de statues que Gustave III avait achetées à Rome.

A Rome, les deux grandes gazettes artistiques de l'époque consacrèrent de grands articles à ce tableau. Les Memorie per le Belle Arti écrivaient:
"Il tramandare alla posterità le più gloriose vicende dei Sovrani, e dei popoli, è un nicarico, che dovrebbero avere commune il pittore, e l'istorico. Eppure la moderna pittura piuttosto, che consegnare alle tele le gesta degli eroi suoi coetanei; vuole ripetere cento, e cento volte i favolosi amori di Giove, e le soquale imprese d'Alcide. Decidono alcuni, che non possano trattarsi dal pennello i fatti della moderna istoria per doppia cagione; perchè la necessaria esclusione della medità toglie il più bello dell'Arte, e perchè le meschina forma delle nostre vesti è assai lontana dal grandioso, e dal pittoresco. Ma l'Arte della Pittura, cui e concesso egualmente il dilettare, e l'istruire, dovrà dunque allontanarsi per sempre dall'istoria moderna, perchè in essa non può far pompa di tutte le sue bellezze? Dovrà rinunciare all'utilie per solo timore, che non resti diminuito il diletto? Le nostre vesti non hanno la nobiltà dei maestosi paludamenti greci, e romano; ma quella tanta idea di ridicolo, che ci destano relativamente alle belle Arti, non potrebbe nascere in parte dal non essere noi accostumalia vederle adoperate da esse? Un contrario costume non potrebbe forse distruggerla, o almeno diminuairla?
Ci cadono in mente queste riflessioni nel dover parlare di un quadro, in cui è rappresentata un'epoca importante della moderna istoria. Il Signor Benedetto Gagnereaux Borgognone ha dipinto in una tela non molto grande con figure alte un palmo, e mezzo il Regnante Sommo Pontifice, quando nel Museo Pio Clementino incontrossi con Gustave III Re di Svezia. Quest'opera, è stata eseguita per ordine del medesimo Re di Svezia. Il Pittore ha supposto, che già sia trascorso il primo momento dell'incontro. Il Re ha già detto a Pie VI. che due cagioni lo conducevano in Roma: il desiderio di conoscere un gran Sovrano, e l'amore per le belle Arti. Il Pontifice addita al Re i monumenti più belli della Scultura, ed il Re li guarda con nobile ammirazione. I due Sovrani hanno i respettivi loro sequaci. Quelli del Re, ed egli medesimo sono vestiti coll'abito di gala nella Nazione molto

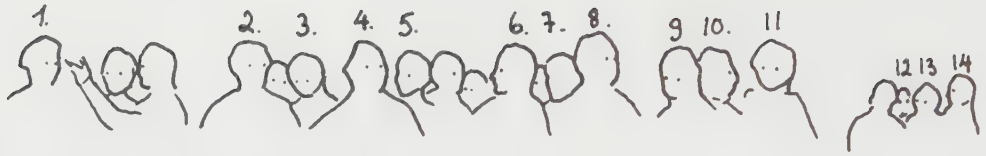
simile all'abbigliamento Spagnuolo.
Deve avere incontrato molte difficoltà l'Autore nel comporre questo quadro. Non ha egli potuto adoperare un pittoresco contrasto di lumi, e di ombre, per non lasciare sepolti nell'oscurità tanti personaggi illustri, de'quali doveva introdurre i ritratti. Ho dovuto schivare il primo momento dell'incontro, (ch'era forse il più bello) perchè allora la necessità di richiamare l'attenzione di tutti gli astanti verso i due Sovrano lo forzava a prevalersi di mosse, e di espressioni troppo simili fra loro. Cambiando egli avvedutamente l'istante dell'azione si è fatto strada a dare alle sue figure quella varietà, ch'è uno dei fonti del piacere. I sequaci del Papa avvezzi alle grandezze del Vaticano, non mostrano per esse quell'attenzione, e quella sorpresa, con cui i sequaci del Re pare, che avidi, e curiosi rivolgano gli occhi all'intorno. Nell'indietro del quadro varii prelati parlano con gli Svezzesi, mentre le Guardie Svizzere si vanno disponendo, e due di esse posti nell'avanti del quadro, e nell'ombra, danno il necessario contraposto al lume, che regna nel gruppo di mezzo. L'architettura, che forma il fondo di questa tela è dipinta con efattezza, ed armonia, egualmente bene sono dipinte le statue in essa introdotte. E'veramente ammirabile il fondo di questa quadro; ma non ostante ha ricosse una giustissima critica da tutti quelli, che riconoscendo nel Pittore i doveri dell'istorico, richieggono da esso per primo requisito la verità. Qui il Signor Gagnereaux l'ha tradito. Perchè dipingere un sito, grandioso è vero, ma diverso dal Museo Pio Clementino? Perché dovendo figurare la camera delle Muse, cambiarne totalmente l'Architettura? Dirà egli in sua difesa, che conservando la fedeltà del sito mancavangli i lumi necessarii a condurre l'opera. Debole ragione, e forse non vera, giacchè nella camera delle Muse, poteano benessimo prendessi i lumi dall'alto; ed in ogni caso era meglio prendere l'arbitrio di figurace un vacuo, che dia lume, in un sito, dove realmente non è, che mutare la forma di un edificio publico, e tanto celebre.
Non è quest'opera una di quelle, in cui può l'Artista far trionfare la sua perizia nel disegno; ma nullamento il Signor Gagneraux, che possiede assai bene questa parte difficile della Pittura, non ha lasciato di far mostra della sua abiltà in essa ovungne ha potuto. Le teste dei due Sovrani, oltre l'essere rassomiglianti, hanno molta nobilità, e grandezza. Tutti gli altri ritratti sono parlanti, le mani sono disegnate con precisione, i partiti delle pieghe sono facili, e belli. Quando additammo po l'anzi la cazione, per cui non potè l'Autore porre i lumi in contrasto, e adoperare le necessarie masse di ombra, avrà dubitato qualcuno, che quest'opera dovesse riuscire di fettosa nel chiaroscuro; ma non è vero, e le figure hanno molto rilievo. Il maneggio del pennello è felice, e benchè diligentissimo, non cade nello stento, e nella fredezza, che sono non di rado i compagni della molto diligenza. Le tinte sono lucide, e vere, ed ha supoto il Pittore disimpegnarsi assai bene nel colorire il gruppo del Re con suoi sequaci, ch'essendo vestiti tutti di nero, potevano far nascere una massa in decisa sotto il pennello di un meno abile colorista.
Ecco dunque un quadro d'istoria moderna in cui sono stati superati tutti gli ostacoli, de'quali parlammo al principio. Possa questo esempio di un valente Artista straniero eccitari i romani Pittore ad eternare su mille tele le benefiche imprese del nostro Sovrano." (Mars 1785, pp. XXXV-XXXVIII).

Dans le Giornale delle Belle Arti on trouve l'article suivant: *"Un bellissimo Quadro, e degno veramente di ammirazione, è stato messo per molti giorni alla pubblica vista in una sala del primo piano del Palazzo dell'Emo Cardinale de Bernis, presso di cui le nostre tre Sorelle figlie del gran nume di Delo, trovano in ogni tempo qual beneficentissimo Mecenate ricovero, protezione, e sollievo. Opera è questo del. Sig. Benedetto Gagneraux rinomato Pittor Borgognone, e rappresenta l'incontro avvenuto nel museo Pio Clementino nel mese di Dicembre del 1783. di Gustavo III. Re di Svezia col Sommo Pontificé PIO SESTO gloriosamente Regnante. E'largo circa dodici palmi, e alto otto, e vi si contano più di 40. figure tutte ben distinte,*

e che ben lunghi dal recar confusione conservano una perfetta armonia, e varietà. E'il monarca vestito in abito secondo l'uso ultimamente adottato nella sua Corte di Stokolmo (che è una foggia di vestire quasi consimile a quella che usavano gli Spagnuoli verso il Secolo XV. pria che fossero in moda le lunghe barbe) decorato de'suoi Ordini Reali ed in specie di quello de Serafini, e seguito da di lui Cortigiani e Signori del su seguito, in simil guisa pure vestiti. Evvi appresso il Santo Padre in atto di accogliare il Monarca viaggiatore, e indicargli i più pregevoli monumenti della rarissima collezione: al fianco hà Monsignor maggiordomo, più lunghi il Maestro di Camera dietro il Crocifero con la Croce, e quindi stanno altri Cavalieri del Palazzo Pontificio, e da'laterali gli Svizzeri, che accompagnano la S.S. Ogni volto ha la sua somiglianza, ne può sbagliarsi tanto è esatta. Solo la figura del Rè pare che alquanto se ne discosti. Il tutto insieme di questo quadro fa un colpo mirabile; il colorito, i panneggiamenti, la delicatezza, e perfezione degli abiti, l'espressione, l'idea, e poi quell'essere per ogni dove finito con tanta diligenza e bravura, sono cose, che hanno meritata l'approvazione, e gli elogi degli intendenti, e de più qualificati personaggi tanto esteri, che di questa Metropoli. L'Architettura poi presa dal Museo predetto, dà un maggior risalto all'opera, avendo il professore scelta quella che faceva al suo soggetto. E'questa ornata ovunque di bassi rilievi, e varie statue, che in esso Museo si scorgono, ed in specie benissimo si distinguono quelle delle Muse, e di Apollo. Deve il Quadro predetto incamminarsi in breve verso il Baltico mare per servire di ornamento alla Reggia del prelodato Regnante ivi espresso, e per messo del medesimo il nome dell'Autore, passando rapidamente dal mezzogiorno al Settentrione, resterà eternato ancora nelle parti estreme della nostra Europa. Noi, ammiratori de'felici talenti, gli auguriamo ogni maggior celebrità ne suoi lavori. I fatti più celebri in ogni et à sono stati tramandati alla posterità, o dalla pittura o dalla storia. I viaggi de'sovrani siccome fanno epoca nella serie degli avvenimenti illustri, non devono certamente restar sepolti nell'oblio, ed in specie quello di un giovane Regnante partito dal fondo della gelida Scandinavia per venire ad osservare nella Capitale del Mondo Cattolico la Sede delle Scienze, e dell'Arti. Il Sig. Gagneraux è stato prescelto a tanto onore, e sentesi che in Roma resterà pure di sua mano altro simil quadro, presso L'Eminenza sua, tanto hà il da noi descritto incontrato il genio sublime del surriferito Porporato." (19 mars 1785, pp. 81-82).

D'autres sources contemporainessont aussi favorables à Gagneraux. Goethe écrivait (1805, p. 312): *"Brillante Farben durch kräftige Schattenpartien gehoben, nebst sorgfältig ausgeführten Nebenwerken waren die gelobtesten Theile desselben, auch nahm man im Ganzen eine fertige Hand und Beobachtung der Regeln wahr."* Fiorillo (1805, p. 510) trouvait que les portraits étaient *"sehr sprechend"*. Cependant, comme les Memorie delle Belle Arti (cf ci-dessus), Fiorillo remarquait *"nur könnte man tadeln, dass die architectonischen Beiwerke nicht ganz mit der Wirkligkeit übereinsstimmen."*

L'identification des personnes représentées a été faite par Nyblom (1877, p. 37), Göthe (1898, p.172), Pietrangeli (1961 10, p. 17, p. 20 note 19) et Sandström 1972, p. 69).



1. Ennio Quirino Visconti
2. Romualdo Braschi Onesti
3. Crucifère
4. Pie VI
5. Antonio Dora Pamphili
6. Gustave III
7. H.H. von Essen (?)
8. Carl Sparre
9. Evert Taube
10. Axel von Fersen l.j.
11. Gustave Mauritz Armfelt
12. Francesco Piranesi
13. Johan Tobias Sergel
14. Autoportrait de l'artiste

Le coloris est brillant et donne toute la conception d'une assemblée noble reunie pour un événement important. La composition comme nous l'avons déjà vu (cf ci-dessus p. 42), est celle de l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël. Celui-ci avait utilisé une perspective frontale, tandis que Gagneraux ici, pour la première fois dans son oeuvre, a choisi une perspective légèrement oblique à laquelle il reviendra par la suite dans plusieurs autres compositions.

3 b. *L'ENTREVUE DE GUSTAVE III AVEC LE PAPE PIE VI AU MUSÉE PIO-CLEMENTIN* (Fig. 14)

T. H.167; L. 259
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1786*
Prague, Galerie Nationale, Inv. O 9025

Cat. Gagneraux: 5 (1786) *"même grandeur* /que l'original/" (Baudot 1889, p. 40)

CATALOGUES: 1889, p. 218 (Galerie der Privatgeschellschaft patriotischer Kunstfreunde, Rodolphinum); 1912 n° 192 (Rudolphinum)

HISTORIQUE: Après avoir vu le tableau original, le pape Pie VI en commanda cette réplique (Diario Ordinario, 26 mars 1785). Enlevé par les troupes françaises du Vatican en 1798 et ensuite tombé entre les mains des Autrichiens, le tableau fut déposé en 1802 à la Galerie de Prague (Hradcany). Le tableau se trouva au Rudolphinum en 1889 et en 1912 (Lossky I 1936, p. 55). En magasin au château de Hradcany entre les deux guerres (exp. Paris 1958). A la Galerie Nationale de Prague depuis 1960, aujourd'hui en dépôt au château de Seznik.

EXPOSITION: Paris 1958 n° 14

BIBLIOGRAPHIE: Diario Ordinario, 26 mars 1785; Gorani 1793, pp. 236-237; Paillet 1805, p. 67; Dussieux 1856, p. 359; Baudot 1889, pp. 27-28, p. 40; Sutter 1904, p. 19; Lespinasse 1913, p. 215; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Pastor 1933, p. 79; Lossky I 1936 (repr. fig. 23, fig. 25 dét); Lossky II 1936, p. 240; Boyer 1936

p. 214; Lossky 1936-37 (repr. p. 296, p. 298 dét); Lossky 1938, p. 18; Pietrangeli 1961 10, p. 17 (repr. p. 15, dét, p. 18); Quarré 1961, p. 133 (repr.); Sandström 1972, p. 70; Gonzales-Palacios 1973, p. 55, (repr. fig. 84); Laveissière 1980, p. 223

Le 16 mars 1785 Piranesi écrivait à Fredenheim: *"A l'occasion que j'ai vu nôtre S. Père, il m'a chargé de faire faire un pendant du tableau de M. Gagneraux representant le rencontre de S.M. avec le Pape dans le Moseon, ce qui prouve sa satisfaction à l'égard d'un tel sujet, et de l'exécution aussi du peintre François. Je vous prie d'en participer la nouvelle à S. Majesté."* (BRS, MS Ep. F 7:4). Piranesi donna la nouvelle au baron de Taube le 19 mars 1785: "/Gagneraux/ *est très content d'avoir fait un tel ouvrage* /n° 3 a/; *d'autant plus que le Pape lui en a ordonné une copie: ce qui ne pouvoit être plus flattant pour lui."* (ADV, Archives de Löfstad, MS B XXVIII:2)

Le Diario Ordinario annonça la nouvelle le 26 mars 1785: *"Avendo il Santo Padre mostrato molto gradimento nel vedere, come già si disse inaltro foglio* /voir n° 3 a/, *il Quadro rappresentante l'incontro della Santità Sua con Sua Maestà Svedese nel Museo Pio Clementino eseguito già da Mr. Gagneraux, ha in combenzato questo Sig. Cav. Piranesi Agente Generale di d. Maestà Sua, accio faccia fare la replica di d. Quadro dallo stesso Professore, perchè resti alla posterità memorabile un si felice successo."* (n° 1068)

En janvier 1786, Gagneraux travaillait encore à ce tableau (App.XXVII) qui fut terminé au mois de mai de cette même année. Piranesi écrivit dans une lettre du 3 juin 1786 à Gustave III: *"Ces jours passés M. Gagnerau a presenté au Pape la répétition du tableau qui exprime le rencontre de Votre Majesté avec le St. Père. Il a tant plu qu'outre le payement il a été regalé de deux médailles en or et en argent."* (NM, Archives, MS H III A)

Le tableau n'est pas une copie exacte de celui qui avait été fait pour Gustave III. Gagneraux y apporta plusieurs changements dont quelques uns sont importants, d'autres portant seulement sur des détails, comme par exemple les décorations du baron de Taube, l'épée que porte maintenant Visconti pour montrer qu'il est noble, et la bordure qui a été ajouté au manteau du Roi. Les Suédois ont des boucles de souliers un peu plus grandes et le petit chien à gauche ainsi que le chien à côté du baron d'Armfelt ne sont pas pareils. Les gestes du Pape et de son neveu Romualdo Braschi ont été changés; sans doute ne convenait-il pas qu'ils aient l'air comme dans l'original, de blesser l'Amazone. Le Roi est montré en trois quarts de face, probablement pour lui donner plus de ressemblance avec l'Aristote de Raphaël (cf ci-dessus p. 42).

Quelques personnages ont aussi été changé. Piranesi est devenu plus vieux et Antonio Doria Pamphili regarde maintenant le spectateur.

Deux visages de ce tableau ne se trouvent pas sur l'original. Ce sont les deux personnages qui entourent Romualdo Braschi Onesti. Sur l'original l'homme qui porte la croix est un jeune homme non identifié; sur la réplique cet homme est devenu plus vieux. Lossky (I1936, p. 62) et Pietrangeli (1961 10, p. 17, p.21 note 19 avec des doutes) l'ont identifié comme étant le cardinal de Bernis. Il ne fut pas présent à cette rencontre, mais d'après Pietrangeli, Gagneraux a voulu représenter son bienfaiteur, non comme cardinal mais comme simple serviteur du Pape.

De l'autre côté de Braschi Onesti, l'espace vide de l'original est rempli par un jeune homme: c'est Gagneraux lui-même. Si l'on compare la lithographie qui se trouve au frontispice de Baudot 1847 (fig. 1), et l'autoportrait (n° 26, fig. 2), il n'y a aucun doute (figs. 15-18). Cette hypothèse fut lancée d'abord par Lossky (I1936, p. 62). Sandström (1972, p. 69)

a noté que l'homme en profil à côté de Sergel sur l'original est l'artiste lui-même (fig 15), remplacé sur la réplique par un homme vu de dos (fig. 17). Donc, dans l'original, Gagneraux s'était représenté dans un groupe d'artistes, mais à la suite du succès de son tableau, il s'accorda une place où il était plus en valeur.

En ce qui concerne les statues, Gagneraux n'a fait que de petits changements; quelques bas-reliefs sur les murs ont d'autres sujets sur la réplique et les deux bustes à droite représentent d'autres personnages.

4. *BACCHUS ET ARIANE* (fig. 19)

T. H. 95; L. 121
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1785*
Linköping, Musée de Linköping (Château de Löfstad), inv. 2617

Cat. Gagneraux: 3 (1786): *"4 pieds de longeur sur 3 1/2 de hauteur* /env. 113 x 130/" (Baudot 1889, p. 40).

HISTORIQUE: Exécuté pour le baron Evert Taube qui sans doute le commanda à Gagneraux lors de sa visite à Rome en 1784 (Sandström 1980, p. 24). Taube faisait alors partie de la suite de Gustave III pendant son voyage en Italie. En mars 1785 Gagneraux travaillait à ce tableau: *"Je vois toujours avancer les deux tableaux* /l'autre est le n° 6/ *que M. Gagneraux vous a promis, et il tiendra de l'empresser pour qu'il soient achevés le plutôt possible"* (Piranesi à Taube le 19 mars 1785, ADV, Archives de Löfstad, MS B XXVIII:2). En décembre 1785 le tableau fut emballé et dans un transport pour la Suède se trouva *"une petite caisse qui contient un tableau pour le baron de Taube peint ici par M. Gagneraux que vous ferez le plaisir de cosigner aussi"* (Piranesi à Fredenheim le 17 décembre 1785, BRS, MS Ep. F 7:4), et le 2 janvier 1786 il partit pour Livourne (App. XXVII). Le tableau fut payé cinquante écus romains (App. XXVII). A sa mort en 1799 le baron de Taube légua ce tableau, avec les autres tableaux de Gagneraux qu'il possedait (nos 5 b, 6, 21, 22) à son ami le comte Axel von Fersen le jeune, qui à son tour le légua à sa soeur, la comtesse Sophie Piper, en 1810. Le tableau fut alors placé au château de Löfstad (Sandström 1980, p. 24). Ce château fut transformé en musée en 1940.

BIBLIOGRAPHIE: Giornale delle Belle Arti, le 17 décembre 1785; Memorie per le Belle Arti, decembre 1785, Fiorillo 1805, pp. 510-511; Dussieux 1856, p. 468; Baudot 1889, p. 40; Quarré 1961, p. 133; Nordenfalk 1971, p. 91 (repr. fig. 50); Sandström 1972, pp. 72-73; Eckardt 1979, p. 338; Laveissière 1980, p. 223; Sandström 1980, pp. 24-25 (repr. fig. 1)

Le sujet, tiré des Métamorphoses d'Ovide, chant 8, a toujours été un des sujets favoris des artistes, ainsi que le montrent les oeuvres sur ce sujet exposées au Salon de Paris au XVIIIe siècle (cf. Bardon 1963, p. 228).

Le tableau fut exposé chez le cardinal de Bernis en même temps que *L'Education d'Achille* (n° 5 a) et fut décrit et commenté dans le Giornale delle Belle Arti et les Memorie per le Belle Arti. Voici ce qu'en disait le Gior-

nale delle Belle Arti: *"Ci dimostra il primo di essi la favola a tutti nota di Bacco, e Arianna. Siede questa seminuda sopra un masso, e dimenticata del tradimento enorme fattogli dall'infedele Teseo, rimira appassionatamente il domatore dell'Indie suo nouve Sposo, e sollevando con la destra i biondi capelli che sparsi riposano sugli omeri, e sul petto, stende con la sinistra a Bacco una tazza per accogliere il liquore amabile sacro a quel Nume. Questi avanti a lei le rivolge teneramente lo sguardo versando da un vaso il vino nella suddetta tazza. Egli ha intorno tutti gli attributi dati dagli Antichi alla sua falsa Deità, e si appoggia col braccio sinistro alla spalla di un Satiretto, che sta in atto di spingere in terra una face accesa, quasi voglia dir loro come il Tasso al canto XVI. -'Così trapassa al trapassar di un giorno; Della vita mortale il fiore, e il verde; Ne perchè faccia indietro April ritorno; Si rinsiora Ella mai ne si rinverde &c.' - Fra la bella, e l'amante evvi una capra che sta mangiando le uve, e dietro a essa si affaccia ridendo un astuto amorino. Nel fondo si scorge un ameno bosco, che si comprende sacro al predetto Nume di Tebe, perchè vari alberi che lo ingombrano, alcuni servono di sostegno alle vite, altri sono coperti di edere, e intorno a questi alberi, i Satiri, e le Baccanti stanno intrecciando carole con l'allegrezza usata ne Baccanali. Le figure ecce dono di poco l'altezza di due palmi, è quella di Arianna à colorita con la massima delicatezza, e con tutta quella venustà in lei dipinta dal Redi nel suo famoso Ditirambo allorché le fa dire da Bacco 'Ariannuccia; Belluccia Belluccia &c.' - Bacco poi è rubicondo, e pien di fuoco, come al Dio del vino si conviene; l'Amorino à grazioso oltre modo e tutta la tela merita certamente gli elogi degli intendenti."* (17 décembre 1785, pp. 393-394)

L'article des Memorie per le Belle Arti fut aussi favorable à Gagneraux: *"Il primo di esse rappresenta Bacco, ed Arianna. Arianna, che ha già posto in oblio il tradimento del Greco infedele, siede seminuda sopra un masso, e mentre guarda con occhi appassionati il suo nouvo sposo, solleva colla destra i biondi capelli, che le capelli, che le coprivano il seno, e tende colla sinistra a Bacco una tazza. Questi in piedi dinanzi a lei la mira teneramente, e versa da un vaso il vino nella tazza. Col braccio sinistra si appoggia alla spalla di un satiretto, il quale spinge contro la terra una face accesa, epare che sia in atto di parlare a gli amanti, per dire loro, che la face della vita presto si smorza, e che i momenti del piacere sono passaggieri, e fugaci. Fra Bacco, ed Arianna una capra sta mangiando le uve, e dietro ad essa si affaccia un Amorino. Il fondo del quadro rappresenta un ameno bosco, che si conosce essere sacro al Dio delle uve, perchè degli alberi, che lo ingombrano, altri fauno sostegno alle viti, altri di edere sono coperti, ed in lontano i seguaci di Bacco intrecciano danze. Quest'opera è disegnata con eleganza, e le teste delle due principale figure hanno fisonomie dolci, ed espressive. Nobilmente, e con delicatezza è colorita la figura d'Arianna; in quella del Bacco però ha adoperato l'Autore una tinta rubiconda, propria certamente di simile Deità, ma che resta troppo monotona con quella del panno rosso du cui la figura è in parte coperta; onde pare che a questa panneggiamente potesse con maggior felicità adattarsi un colore diverso. Vivacissima à la testa dell'Amorino, e tutta l'opera è dipinta con diligenza, e con grazia."* (Décembre 1785, pp. CLXXXIX-CXC)

Dans une lettre du 2 janvier 1786 au baron de Taube (App. XXVII) Gagneraux décrit le tableau en ajoutant: *"en général, j'en ai reçu des compliments, qui m'encourage de plus en plus"*.

Aloys Hirt (Eckardt 1979, p. 338) cite ce tableau comme exemple du talent de Gagneraux et Fiorillo note (1805, pp. 510-511) qu'on y trouve *"ein anmuthiges Wäldchen"*.

La composition est tendue et en relief mais elle est adoucie par une perspective légèrement oblique. La façon dont Gagneraux a placé les personnages

principaux est traditionelle; déjà pendant le Baroque la rencontre d'Ariane et Bacchus pouvait être dépeinte ainsi (cf par exemple la peinture de Pieter Lastman sur le même sujet dans la collection de l'Université de Stockholm), comme aussi le fond où une bacchante et un satyre jouent de la musique au pied d'un hermès.

Le modèle principal des personnages est pris de l'Antiquité, comme nous l'avons déjà fait remarquer p. 91 . Le petit satyre sur lequel Bacchus s'appuie tient dans ses mains une grappe de raisin et un flambeau renversé; probablement un symbole pour la trahison de Thésée et pour l'amour non encore allumé entre Bacchus et Ariane. Il s'agit donc d'allégories très simples.

Les mantelets bleu et blanc d'Ariane contre les draperies rouges de Bacchus sont les seuls accents dans un coloris généralement calme.

5 a. *L'EDUCATION D'ACHILLE* (fig. 22 a)

T. H. 97; L. 126
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1785*
Localisation inconnue

Cat. Gagneraux: 4 (1786): *"4 pieds 4 pouces de largeur sur 3 pieds 8 pouces de hauteur* /env. 118 x 140/" (Baudot 1889, p. 40).

HISTORIQUE: Ce tableau fut exécuté pour le cardinal de Bernis (Baudot 1889, p. 40). Il est mentionné dans l'inventaire après décès du cardinal de Bernis: *"Altro* /tavola/ *di palmi cinque a traverso, rappresentante l'educazione di Achille, con sua corniche intaglia, dorata."* (Vicchi 1893, p. 146) Vente du 30 avril 1972, Versailles, n° 117 (Comm. personnel de M. Laveissière).

BIBLIOGRAPHIE: Giornale delle Belle Arti, le 17 décembre 1785; Memorie per le Belle Arti, décembre 1786; Fiorillo 1805, p. 511; Baudot 1889, p. 40; Vicchi 1893, p. 146; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Laveissière 1980, p. 223.

Le tableau terminé, il fut exposé chez le cardinal de Bernis avec *Ariane et Bacchus* (n° 4), et fut loué dans le Giornale delle Belle Arti: *"Nel secondo Quadro vi ha l'abile artifice rappresentata l'educazione di Achille intrapresa dal Centauro Chirone. Questi conduce il giovanetto eroe dietro la sua gruppa, in mezzo a un orrido deserto in tempo tempestoso, e di pioggia, in traccia di fiere, per dimostrar forse che arduo e tempestoso e il sentiero della virtù. Una tigra feroce si presenta frattanto a due cacciatori, guarda fieramente il figlio di Tetide, che niente teme, ed alza il bracchio per scagliare il suo dardo contro la belva crudele. Chirone con destrezza gli accosta un braccio alla vita, onde possa con maggiore agilità Achille vibrar lo strale: tranquillamente rimira la fiera, e non muove la poderosa clava dalla spalla sinistra a cui la tiene appoggiata, dimostrando in tal guisa la sicurezza che hà di potere emendare il colpo del discepolo quando andasse a vuoto.*
Achille si comprende, che in mezzo alla sua volontà di segnalarsi non può fare meno di non provare quel primo ribrezzo, che risente un fanciullo che per la prima volta si espone a pericoli. Vi se scorge però nel suo volto quel focoso coraggio, che fece tremar di poi la superba Troia. Nella sua carnagione evvi tutta la delicatezza di un tenero principe, che negli ozi di Sciro venne generalmente creduto una leggiadra donzella. L'argomento ha

molta novità nell'invenzione, e molta forza nell'espressione, e noi ci rallegriamo col Signor Gagneraux della sua profonda intelligenza nella mitologia, ed Achille certamente se in vita fosse si compiacerebbe di essere effigiato da sì valoroso Pittore, equalmente che di esser cantate le sue imprese dal gran Poeta della Grecia." (17 décembre 1785, p. 394)

Les Memorie per le Belle Arti écrivirent:*"Anche più bella ci sembra l'altra tela, in cui il Signor Gagneraux ha dipinto l'educazione di Achille. Volendo l'Autore trattare questo argomento con novità d'invenzione, e riflettando, che il mestiero delle armi fu quello, in cui più segnalarsi il figlio di Tetide; ha guidiziosamente creduto, che dovesse il Centauro procurare, che in questo più che in ogni altro si addesstrasse il suo allievo, Quindi ha rappresento Chirone, che in un tempo orrido, e tempestoso conduce il giovanetto per un deserto in traccia di fiere. Siede questi sulla groppa del suo maestro, assicurandosi sopra di lui collo stringere in mano una fascia, che passa al ventre del Centauro medesimo, il quale corre velocemente. Una tigre frattanto si è presentata ai due cacciatori, e guarda fieramente Achille, il quale è commasso dal timore, ma non lascia però di alzare il bracchio, ed accingersi a scagliare il suo dardo contro la fiera. Chirone con destrezza accosta un braccio alla vita, acciò sia più libero il giovine nel vibrare lo strale: tranquillamente guarda la fiera, e non muove dalla manca spalla, a cui la tiene appoggiata, la clava; esprimendo così la certezza ch'egli ha di emendare il colpo del suo scolaro quando mai andasso a vuoto. La composizione di questo quadro, e la giustezza dell'espressione sono assai commendabili. Nella espressione del timore di Achille si vede, ch'egli non prova, che quel solo primo ribrezzo, che suol destare la veduta di spaventevole oggetto: ma che l'animo suo coraggioso lo spinge ad assalire le fiera. Nel dipingere il corpo di Achille ha saputo l'Autore unire un certo carattere di forza conveniente a quell'Eroe benché giovine, con una delicatezza di carnagione, che può render probabile d'equivoco di chi in Sciro lo credi una fanciulla. La gentilezza di Achille fa ottimo contrasto colla rozzezza del Centauro, ed ambedue le figure sono in perfetta armonia col paese, che forma il fondo della tela, e che è esequito assai bene. Le riflessioni, che ha avuto il Signor Gagneraux, nel conduce quel'opera, monstrano ch'egli ancor giovine conosce le difficoltà dell'arte, e che con felice coraggio cerca di superarle."* (Décembre 1785, pp. CLC-CLCI)

Fiorillo (1805, p. 511) est, lui aussi, plein de louanges pour ce tableau: *"Der Gedanken zu diesem Gemählde empfiehlt sich durch Neuheit. Man erblickt den Centaur Chiron, wie er den jungen Achilles bei einem fürchterlichen Ungewitter in eine Wüste führt, und zur Jagd der reissenden Thiere aufmuntert. Sie haben die Spur eines Tigers entdeckt, und nun strengt sich der Jüngling an, ihn zu erlegen. Die vollkommene Zeichnung, der kräftige Farbenton und vorzüglich der glückliche Ausdruck machen dies Bild der Bewunderung werth, die es nach seiner Erscheinung fand."*

- Le sujet a certainement des rapports avec les quatres petits tableaux sur des sujets pris de l'éducation d'Achille dont il est question dans une lettre du 9 avril 1782 (App. XX) et que Gagneraux dit avoir peint pour un baron allemand qui l'a fort bien payé.

5.b. *L'EDUCATION D'ACHILLE* (fig. 22 b)

T. H. 123; L. 164
S.b.g.: *B Gagneraux*
Linköping, Musée de Linköping (Château de Löfstad), inv. 2628

Cat. Gagneraux: 7 (1787) *"un peu plus grand que le précedent"* (Baudot 1889, p. 40).

HISTORIQUE: Exécuté pour Gustave III (Baudot 1889, p. 40), qui le donna probablement au baron de Taube à une occasion quelconque, car le tableau ne se retrouve pas dans l'inventaire après décès du Roi (Sandström 1972, p. 72, Sandström 1980, p. 28). A partir du moment où le tableau est dans la possession du baron de Taube, il suit l'historique du n° 4.

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1856, p. 468; Baudot 1889, p. 40; Brising 1914, p. 145; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Nordenfalk 1967, p. 91; Sandström 1972, p. 72; Bénézit 1976 IV, p. 579; Laveissière 1980, p. 223; Sandström 1980, pp. 28-29 (repr. fig. 5).

OEUVRE EN RAPPORT: N° 79

Inspirés surtout par la fresque trouvée à Herculanum et qui fut publiée dans l'*Antichità di Ercolano* (1754-1779), plusieurs peintres représentèrent les différentes phases de l' éducation d'Achille par le centaure Chiron. Au début, c'était surtout son éducation musicale que les artistes traitaient, comme par exemple Lagrenée l'aîné (exposé au Salon 1755, Bardon 1963, p. 230). Un des premiers artistes à traiter le sujet de la chasse fut Sergel qui, dans les années 1770, exécuta une sculpture dont la composition est très proche du tableau de Gagneraux (fig. 24).

La composition de ce tableau semble avoir été inspirée par des bas-reliefs romains. L'action se trouve sur un seul plan et couvre presque la toile entière. La perspective a une tendance vers l'oblique. Le coloris a une unité de tons d'ocres et de bruns, le seul accent étant la draperie rouge d'Achille.

6. *L'AMOUR QUI A DOMPTÉ LA FORCE* (fig. 26)

T. H 121; L. 95
S.D.b.g.: *Gagneraux 1787*
Linköping, Musée de Linköping (Château de Löfstad), inv. 2617

Cat. Gagneraux: 6(1787):*"de hauteur 4 pieds 10 pouces sur 3 pieds 1/2* /env. 157 x 113/" (Baudot 1889, p. 40).

CATALOGUE: Ce tableau est l'un des deux que le baron Evert Taube commanda lors de sa visite à Rome en 1784 (App. XXV, Sandström 1980 p. 25). L'autre est le n° 4 de notre catalogue. *L'Amour qui a dompté la force* fut terminé plus tard que *Bacchus et Ariane* (n° 4). Le 7 février 1787 les deux tableaux furent payés par l'intermédiaire de Piranesi: *"Vous m'avez déjà donné l'argent pour les deux tableaux de M. Gagneraux, c'est à dire les 100 écus pour les tableaux et dix pour les caisses et transport."* (Piranesi au baron de Taube le 7 février 1787, ADV, Archives de Löfstad, MS B. XXVIII:2). Les deux tableaux ont ensuite la même histoire (voir sous le n° 4).

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1856, p. 468; Baudot 1889, p. 40; Quarré 1961, p. 133; Nordenfalk 1967, p. 91; Sandström 1972, p. 73; Bénézit 1976 IV, p. 579; Laveissière 1980, p. 223; Sandström 1980, p. 25 (repr. fig. 2).

OEUVRE EN RAPPORT: N° 464

Le sujet du tableau est une allégorie montrant l'Amour qui par le moyen de sa flèche a dompté la Force, symbolisée par un lion couché à ses pieds. Ce type d'allégorie tradionnel depuis l'Antiquité, avait été repris par la Renaissance et on retrouve la même idée chez Ripa. En général, l'Amour est représenté comme un petit génie. Sur des camées antiques l'amour est souvent monté sur un lion (fig. 79 et fig. 82), une idée qui aussi fut peinte par Gagneraux (n° 76).

Gagneraux a donné à son tableau une composition simple et claire qui parait très conventionelle. Pour la figure de l'Amour Gagneraux a pris comme modèle une statue de Praxitèle et l'on peut aussi noter l'influence de Sebastiano Ricci, un peintre qui inspira plusieurs peintres néo-classqiues. L'Amour est d'un coloris blond qui harmonise avec le brun du lion et le fond assez sombre.

- Pour l'ambassadeur de Portugal à Rome, M. de Souza, Gagneraux exécuta en 1791 un *Amour qui a dompté la Force* mesurant (sans indication du format) 1 pied 1/2 sur 1 pied 3 pouces (env. 49 x 40)(Baudot 1889, p. 43, aussi mentionné chez Laveissière 1980, p. 223).

En 1792 Georg Zoëga parle d'un tableau sur le même sujet, mais il est impossible de dire s'il s'agit du tableau de M. de Souza ou d'un troisième tableau: *"Gagneraux har malt et lidet Stykke, hvor en Amor taemmer en Løve, som er meget elegant / Gagneraux a peint un petit morceau où un Amour appaise un Lion, qui est très élégant."* (Zoëga 1798, pp. 137-138)

7. *JUPITER ET ANTIOPE* (fig.28)

T. Mesures non données.
Rome, Galerie Borghèse; Plafond dans la salle XVIII

Cat. Gagneraux: 8 (1787): *"8 pieds de longeur, 4 pieds 1/2 de hauteur* /env. 146 x 259/" (Baudot 1889, pp. 40-41).

HISTORIQUE: Exécuté pour le prince Marcantonio Borghese en 1787 (Baudot 1889, p. 41). Gagneraux reçut 250 écus du prix convenu le 30 juillet 1787 et le plafond fut accroché après cette date (Comm. personnelle de Mlle Petereit).

BIBLIOGRAPHIE: Vasi 1794 I, p. 304; Zoëga 1798, p. 132; Manazzole 1802, p. 195; Féa 1821 II, p. 208; Dussieux 1856, p. 359; Baudot 1889, pp. 40-41; Hautecoeur 1912, p. 178; Thieme-Becker 1920 XIII, o. 67; Boyer 1936, p. 214; Bénézit 1976 IV, p. 579; Laveissière 1980, p. 223

Le tableau a parfois reçu à tort le titre de *Jupiter et Caliope* (Hautecoeur 1912, p. 178).

Le sujet, qui est tiré des Métamorphoses d'Ovide, chant 6, avait été traité souvent depuis la Renaissance et figurait aussi fréquement aux Salons de Paris (cf Bardon 1963, p. 228).

A en juger par ce que dit Georg Zoëga, ce tableau fut considéré à l'époque comme la meilleureoeuvre de Gagneraux: *"For Gagneraux's bedste Arbeide ansees en Plafond i Ville Borghese, deteneste Stykke, som han har udført i levende Størrelse, og hvilket paa en meget fordeelagtig Maade utmaerker sig blandt de moderne Malerier i denne Villa. Det forestiller Antiope, der sovende overraskes af Jupiter i Skikkelse af en Satyr: er af en god og sim-*

pel Opfindelse, gandske vel tegnet, og saerdeles Satyren fortreffelig colo-reret./ On considère comme le meilleur morceau de Gagneraux un plafond dans la Ville Borghèse, le seul morceau qu'il ait exécuté en grandeur naturelle et qui d'une façon très avantageuse, se distingue parmi les peintures modernes dans cette Villa. Il représente Antiope qui, pendant son sommeil, est surprise par Jupiter sous la forme d'un satyre; il est d'un imagination bonne et simple, assez bien dessiné et surtout le satyre est d'un coloris excellente." (Zoëga 1798, p. 132).

En 1802, André Manazzole trouva que le tableau avait *"un très-beau coloris"* et *"qu'il était bien expressif"* (p. 195).

Le tableau de Gagneraux semble inspiré surtout de Poussin qui a fait quelques tableau montrant des femmes surprises par des satyres. Le satyre de Gagneraux est très proche de celui de l'*Hermaphrodite* gravé sous le nom de Poussin (fig.32). Quant à Antiope elle est directement inspirée de *l'Ariane dormant* (fig.31) du Musée Pio-Clementin.

Le corps clair d'Antiope avec les draperies d'un rouge nourri donne un coloris très harmonieux et correspond au sujet. Le blanc et le rouge montrent aussi le contraste entre la jeune femme innocente et le satyre passionné.

- Une réplique fut exécutée *"pour Naples en 1790 de la même grandeur"* (Baudot 1889, p. 42).

- Le tableau fut gravé par Giovanni Folo avant 1821 (cf Féa 1821 II, p. 208). La gravure n'a pas la force de l'original, le geste de Jupiter, par exemple, est très mécanique et l'Antiope est trop statuaire (fig. 30).

- Ce plafond figure aussi sur les dessins que le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen a exécutés d'après les peintures de la Galerie Borghèse et dans lesquels il a essayé de rendre un effet de sculpture (fig. 29, Musée de Thorvaldsen, inv. 496 e, publié dans *Danske Kunstnere i Italien*, Thorvaldsens Museum 1967, n° 63 b).

8. *CHEVAL EFFRAYÉ*

T. H 62; L. 73
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1787*
Inscription au verso: *A Monsieur Monsieur Calandrin à Genève*
Dijon, Musée Magnin, inv. 385

Cat. Gagneraux: 14 ou 15 (1789): *"deux études de chevaux d'après nature, 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 10 pouces* /env. 60 x 70/, *séparés en travers"* (Baudot 1889, p. 41).

CATALOGUES: 1923 n° 408; 1938 n° 385.

HISTORIQUE: Les deux tableaux (nos 8 et 9) furent apparemment commandés par un monsieur Calendrin de Genève (François Calendrin d'après Magnin 1938, p. 91, Charles Calendrin d'après M. Laveissière, comm. personnelle). Or, il est très probable que pour des raisons inconnues, ils ne furent jamais livrés. Dans l'inventaire après décès de Gagneraux sont mentionnés trois tableaux avec des chevaux sellés (App. LVI, nos 11 et 13). Le n° 11 avait 1 1/2 brasse de large et 1 brasse de haut donc env. 58 x 78. Les tableaux sous le n° 13 étaient *"petits"*. Les tableaux destinés à M. Ca-

lendrin furent donc découpés par Gagneraux lui-même qui finit par les garder. Ils furent transportés à Dijon par Bénigne-Claude (cf ci-dessus p. 71). En 1847 (Baudot 1847, p. 50) le *Cheval effrayé* était dans la collection Delamarche; probablement 29-31.5, 1-2.6 1860, Dijon, vente Delamarche, n° 260 *"étude de chevaux"* (Laveissière 1980, p. 224); Vente Henri Baudot 14-24.11. 1894, n° 138; Vente X. 12.2.1900, Dijon, n° 129; Collection Magnin.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 41, p. 47; Mireur 1911 IV, p. 241; Magnin 1923 II, pp. 230-231; Magnin 1938, p. 91; Laveissière 1980, p. 224.

En 1787 les Etats de Bourgogne chargèrent Gagneraux de représenter la *Bataille de Senef* (n° 10). Comme Gagneraux n'avait pas peint de chevaux depuis ses années d'étude (n° 55), il est très probable qu'il fit des études de chevaux et exécuta le *Cheval effrayé* ainsi que n° 9 de notre catalogue. Ces tableaux peuvent donc être considérés comme des études pour *La Bataille de Senef*, bien qu'ils ne soient pas utilisés directement dans le tableau. Dans *La Bataille de Senef* on trouve en effet des chevaux effrayés qui se cabrent, mais aucun d'eux n'est dans la même position que celui dont il est question ici.

En 1923, quand Jeanne Magnin dressa le catalogue de la collection de son père, le temps n'était pas encore mûr pour l'oeuvre de Gagneraux. Elle trouve que la peinture est *"lourdement et platement peinte"*, qu'*"elle revêt d'une pompe oratoire le parti-pris décoratif de la toile qui vise au style Louis XIV"* et que *"Gagneraux manque d'esprit."* Elle ne loue que des détails *"tels que le velours amarante de la selle, le détail du mors et des étriers"*.

La composition a une perspective oblique et le coloris est blond, basé sur des tons verts.

9. *CHEVAL DANS UN PAYSAGE* (fig. 34)

T. H. 61; L. 73
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1787*
France, coll. privée

Cat. Gagneraux: 14 ou 15 (cf le numéro précédent) (1789)

HISTORIQUE: Le format et la date indiquent que ce tableau est apparenté au tableau précédent (*Cheval effrayé*). Il s'agit donc sans doute d'un des deux tableaux exécuté par Gagneraux pour M. Calendrin de Genève et qui ne furent jamais livrés. Il fut probablement rapporté de Florence par Bénigne-Claude; Vente Gagneraux puîné, Dijon, 13.3.1848 n° 5 (Laveissière 1980, p. 224). En 1889, il appartenait à M. Chevrot, petit-neveu de Gagneraux (Baudot 1889, p. 46) et il appartient encore aujourd'hui à la famille.

EXPOSITION: Dijon 1961 n° 95

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 41, p. 46; Laveissière 1980, p. 224.

Le *Cheval dans un paysage* appartient à la petite série de tableaux que Gagneraux exécuta après avoir reçu la commande de *La Bataille de Senef* (n° 10).

Baudot (1889, p. 46) trouve que le cheval correspond à l'un des chevaux de *La Bataille de Senef : "le cheval vu en raccourci fait partie du groupe principal, c'est le cheval du duc d'Enghien que tient un palefrenier, pendant que le prince relève son père blessé."* Certes, ce cheval est vu de derrière et en raccourci, mais la position du cheval n'est pas du tout la même.

Bien que selon Gagneraux lui-même ce tableau et le précédent soient des études d'après nature, il se servit sans doute d'un modèle pour la composition. En effet, Gagneraux avait dans sa bibliothèque un livre intitulé *Perfections et défauts du cheval* (App. LVI, n° 102). Il s'agit de l'ouvrage de Carlo Ruini, paru pour la première fois en 1598 *Dell'Anatomia, et dell' infirmità del Cavallo"*. Le tableau de Gagneraux correspond, à part quelques légers changements, à la planche 5 du tome V de l'ouvrage de Ruini (fig. 35). Jusqu'à la parution de *The Anatomy of the Horse* de Georg Stubbs, en 1766, le livre de Carlo Ruini était la plus importante étude sur les chevaux.

Notons aussi que Philip Wouwermans a exécuté des chevaux, qui, pour la composition, auraient inspirées les tableaux de chevaux de Gagneraux.

10 a. *LA BATAILLE DE SENEF* (fig. 36)

T. H. 296; L. 357
D.b.g.: *1788*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 210

Cat. Gagneraux: 9 (1788): *"11 pieds de longeur, 9 de hauteur* /env. 292 x 356/ *fait pour les Etats de Bourgogne; placé au palais des Etats de Dijon "* (Baudot 1889, p. 41).

CATALOGUES: l'an VII n° 52; 1818 n° 22; 1834 n° 33; 1842 n° 43; 1860 n° 60; 1869 n° 65; 1883 n° 296; 1968 n° 210

HISTORIQUE: Le tableau fut commandé en 1786 (cf ci-dessus p. 46) et terminé à la fin de l'année 1788 ou au début de 1789 (App. XXXII où se trouvent aussi des détails sur le transport du tableau et des instructions concernant son traitement). Le tableau fut payé 4.800 livres (ACDO, C 3693, dél. du 9 mars 1789, App. XXXII). A Dijon le tableau fut placé dans le Salon du Condé; au musée à partir de 1799. La bordure fut faite par un certain M. Dojon pour 291 livres (ACDO, C 3843, dél. du 9 mars 1789).

EXPOSITION: Dijon 1961 n° 96

BIBLIOGRAPHIE: Memorie per le Belle Arti août 1788; Gorani 1793, p. 237; Fiorillo 1805, p. 511; Paillet 1805, p. 67; Cornereau 1830, p. 295; Févret de Saint Mémin 1842, p. 18; Clément de Ris 1872, p. 156; Baudot 1889, p. 29, p. 41; Sutter 1905, p. 22; Chabeuf 1913, p. 78; Chabeuf 1914, p. 244; Magnin 1914, p. 179; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Quarré I 1959, p. 122; Quarré II 1959, pp. 129-134; Quarré 1961, p. 134; Bénézit 1976 IV, p. 579; Laveissière 1980, p. 223

Le tableau terminé, Gagneraux l'exposa dans son atelier où plusieurs personnes vinrent le voir, entre autre Joseph Gorani: *"/.../La Bataille de Senef dans le moment où le grand Condé, près de tomber au pouvoir des Espagnols, est delivré par son fils qui lui présente un cheval. Ce morceau*

que j'ai vu a fait le plus grand plaisir aux connoisseurs. Les figures sont bien dessinées, les proportions en sont exactes; mais le Coloris en est un peut vif: c'est ce que les Italiens nomment manière françois." (1793, p. 511).

Le 11 juillet 1788, le futur architecte suédois Gustaf af Sillén le vit: "*En stor Tafla af Herr Gagneraux, Fransk Histoire-Målare, hvilken föreställer Bataillen vid Saiff år 1674, där den store Prints Condé hade befälet, ock i det ögnablicket då ena benet blev brutet af hans häst så att den faller ned, ock Printsens Sonn, Duc d'Enghien, kommer att hjelpa up sin Fader ock lämnar honom sin häst. På ena sidan i förgrund slåss man om en Fana, ock på andra sidan längre bort, är äfven trupperna i handgemäng. Längre bakom, Canoner, Batailloner, rök och damb; elden i Byn. Så mycket jag förstår, så är denna Tafla rätt väl componerad, med mycken action, goda förmer ock en förträffelig colorit. Ja, i Rom finnes nu ingen Målare, så god Colorist som Herr Gagneraux, också väl figurer som hästar äro därjämte på karlavis tecknade, fulla af rörelse och eld. / Un grand tableau de Monsieur Gagneraux, peintre d'histoire français, qui représente la Bataille de Saiff en 1674, où le grand Prince de Condé fut le commandant, et juste au moment ou une des jambes de son cheval est cassée et qu'il tombe, et que le fils du Prince, le Duc d'Enghien, vient l'aider et lui donne son cheval. D'un côté, au premier plan, on se bat autour d'un étendard, et de l'autre côté, plus en arrière, des canons, des bataillons, de la fumée et de la poussière, le feu dans le village. A mon avis, ce tableau est assez bien composé, avec beaucoup d'action, un bon, un excellent coloris. Oui, à Rome il ne se trouve aucun peintre, aussi bon coloriste que Monsieur Gagneraux aussi les figures comme les chevaux sont-ils dessinés très masculinement, pleines de mouvement et de feu.*" (BUU, MS X 292 f)

Carl Fredrik Fredenheim qui vit le tableau le 28 juillet 1788, le note sans commentaire dans son journal (MN, MS H. II D:67 b).

Les Memorie per le Belle Arti consacrèrent un long article à *La Bataille de Senef: "Nei nostri fogli degli anni scorsi varie volte se è parlato con lode del Sig. Benedetto Gagneraux, ed abbiamo sempre notato, che nell' operare faceva ognora nuovi progressi. Abbiamo ora veduta una battaglia da lui dipinta in una tela assai grande, con figure minore alquanto de due palmi, e possiamo dire con verità, che i suoi talenti brillano equalmente in qualunque genere di pittura, a cui gli piacca rivolgerli. Rappresentasi in questo quadro la battaglia di Senef data dal Principe di Condé contro l'armata dei confederati il dì 10. Agosto dell'an 1674. Egli ha dovuto rappresentare il momento, in cui il Principe medesino nell'accorrere col maggior ardore per abbattere alcune batterie nemiche, che gl'impedivano di situare vantaggiosamente le sue truppe, essendo stato dal nemico rotto a bella posta, e cavato in fosse il terreno, precipitato in una di esse il cavallo, e rottesti le gambe, dovè egli cadere a terra, ed era in sommo pericolo, se il Duca d'Enghien suo figlio, e che gli combattera al lato, non scende va rapidamente a soccouerlo, Vedesi dunque nel mezzo del quadro il principe di Condé, che roversciato a terra, forse non avendo compreso lo stato del stato del suo cavallo, lo tira per le briglie, quasi vogli forzarlo ad alzarsi; il Duca d'Enghien intanto à sopraggiunto presso il Padre, ha sottoposto un ginocchio al suo bracchio, cercando di sollevarlo, e benche questo valoroso giovanetto grondi sangue da un bracchio, ove è stato ferito; pure ad alte non mostrasi intento, che alla salute del suo genitore. La battaglia poi all'intorno è nel maggior calore; i Francesi combattono ardentemente, i nemici disendono con estimazione, e la mischia, che si vede innanzi, è tutta fra la cavalleria, Non ha tralasciato l'Autore di esporre gli accidenti diversi di una scena tanto funesta. Il fumo, e la polvere, che s'inalzano per l'aria, gli anno ben servito per dare un bell'effetto d'innanzi e indietro all'opera. Nella lontananza si vede il villaggio di Faylli, che è incendiato, ed il corpo dell'armata, che si avanza nelle sue divisioni; ed in questa lontananza ha saputo il Sig. Gagneraux mure la*

bellezza e la varietà dell'arte alla precisione istorica; avendo fedelmente rappresentato quanto accade in quella giornata, e la disposizione, in cui combatterono gli eserciti. Questo punto di verità à nella veduta presa dall'Autore, si ben composto, e pittoresco, quanto avrebbe egli potuto immaginarlo dipingendo una battaglia d'invenzione. Non sono però i soli ineriti dell'invenzione, e della composizione quelli, che devono rilevarsi in questo quadro; sono molto da considerarsi in esso l'economia dei lumi, l'efattezza del disegno, ed il gusto del colorito. Non solo le figure hanno il merito della correzione, e dell'eleganza delle forme, ma anche i cavalli sono bellissimi, e per gli atteggiamenti, e per li contorni, e per la vivacità delle espressioni; si riconosce che in questa parte, assai difficile certamente, ha posto l'Autore molto sudio, e vi è felicemente riuscito. Tutto il quadro è dipinto con molta vivezza, la quale fa buon contraposto all'oscurità, che producono il fumo, e la polvere del combattimento. La condotta del pennello è di una squisita finitezza, anche nelle più minute parti delle vesti, degli aggigliamenti, delle armi: oggetti tutti, nel quali à seguito fedelmente il costume del tempo. Lo studio, e l'intelligenza, che si veggono in quest'opera, ci fanno desiderare divederme presto delle altre equalmente interessanti del. Sig. Gagneraux, sicursi, che sempre potremo in esse rilevare nuoviprege, e nuovi avanzamenti, ch'egli farà nella Pittura." (Agosto 1788, pp. CXCV-CXCVII)

A cette explication on ne peut qu'ajouter que le commandant qui se bat à gauche au fond a été identifié comme étant le maréchal de la Fare (cat. 1842, n° 43).

Pour donner un mouvement intense à l'action, Gagneraux utilise la diagonale comme base de la composition, divisée en trois parties; la lutte des cavaliers à droite, le groupe principal au centre et une scène de bataille à gauche. Au fond le principal des armées et au dernier plan un village en flammes. Cet arrière-plan conventionnel se rapproche des scènes de batailles du XVIIe siècle. La poussière et la fumée qui couvrent une grande partie de la toile donnent une touche de réalisme à la scène. Le groupe principal est original en ce qui concerne la composition; la scène à droite avec les deux cavaliers qui se battent est, au contraire, inspirée de *La Bataille de Constantin* de la Sala Costantino au Vatican, où deux cavaliers, placés au centre, se luttent de front.

10 b. *LA BATAILLE DE SENEF*, esquisse (fig. 37)

T. H. 122; L. 158
D.b.g.: *1787*
France, coll, privée

Cat. Gagneraux: 17 (1790) (Baudot 1889, p. 42). Gagneraux place cette esquisse en 1790; peut-être, ayant oublié de la mettre avec le tableau même, la rapproche-t-il maintenant de l'esquisse du *Passage du Rhin* (n° 16).

HISTORIQUE: C'est probablement de cette esquisse qu'il est question dans l'App. XXIX. Elle fut destinée à Devosge, mais l'abbé de la Fare, futur évêque de Nancy, désira l'avoir, sans doute parce qu'un de ses ancêtres figurait sur ce tableau.

EXPOSITIONS: Dijon 1958 n° 23; Dijon 1961 n° 98 (repr. pl. XII).

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 42;

L'esquisse diffère de la peinture par des détails (par exemple le fer à cheval, le casque, et la végétation au premier plan, les fontes de selle des personnages principaux), mais aussi par l'architecture du fond, et surtout par les expressions des personnages qui ne sont que marqués ici.

11. *LE GENIE DES ARTS* (fig. 41)

T. H 108; L. 83
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1789*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 212

Cat. Gagneraux: 11 (1788): *"même grandeur"* (que le tableau exécuté pour M. Renoir, voir ci-dessous, donc 4 pieds de hauteur sur 2 de largeur, soit env. 130 x 97)(Baudot 1889, p. 41).

HISTORIQUE: Exécuté pour M. Rémond de Lavalanet de Marseille, d'après la fiche du musée (ce fait n'a pas pu être verifié); acquis par le musée en 1956.

EXPOSITIONS: Dijon 1961 n° 102 (repr. pl. XI); Mayence 1966 n° 4.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot, p. 41; Sandström 1972, p. 73; Laveissière 1980, p. 223.

Un tableau semblable est décrit dans une lettre du 30 mai 1789 par Bénigne-Claude Gagneraux à François Devosge: *"Mon frère vient de terminer un tableau qui représente le génie des arts./.../ Il est composé d'un jeune homme représentant le génie, un bras appuyé sur une colonne tenant à la main droite un flambeau et de l'autre une couronne de laurier, il est accompagné de trois petits enfants qui designent les arts par leurs différents caractères. Ils marchent difficilement sur un chemin couvert d'épines, symbole des peines que l'on eprouve pour pas venir au temple de la gloire représenté au fond du tableau. Il est destiné pour Paris, il a été exposé chez le cardinal de Bernis et il a eu beaucoup de succès, on lui vient demander un semblable pour Londres."* (MBAD, MS Archives)

La peinture est une allégorie traditionelle utilisant les formules de Ripa. Les symboles des arts sont pris de l'antiquité: la sculpture est représentée par une bacchante en bas-relief, la peinture par une tête classique et l'architecture par le plan d'un temple antique.

Le Génie est composé sur le même modèle praxitélien que Gagneraux utilisa dans l'*Amour qui a dompté la Force* (n° 6) où nous retrouverons d'ailleurs la composition.

- D'après la lettre de Bénigne-Claude Gagneraux (voir ci-dessus) ce tableau était destiné à Paris. C'est sans aucun doute le tableau qui figura à la vente Sarrazin à Paris, le 8 janvier 1816 n° 82 (Lugt 8792): *"Le génie couronnant les arts. Morceau d'une grande sagesse de dessin, par cet artiste, dont le nom commençait à devenir célèbre lorsqu'il mourut à Rome* /sic!/, *à la fleur de son âge. H. 30 pouces, L. 40 pouces* /env. 81 x 108/".

- Le catalogue de Gagneraux donne comme le n° 10, exécuté en 1788: *"Le Génie des arts, environné de trois petits génies /.../, a 4 pieds de hauteur sur 3 de largeur* /env. 130 x 97/, *appartient à M. Renoir, banquier hollandais."*(Baudot 1889, p. 41). Ce M. Renoir pourrait, bien sûr, avoir habité à Paris, mais comme les mesures diffèrent trop,

nous ne croyons pas qu'il s'agisse là du tableau *"destiné pour Paris"*.

- Bénigne-Claude mentionne dans sa lettre citée ci-dessus que son frère avait été prié de faire une réplique pour Londres. Il ne nous est pas connu si elle fut jamais exécutée.

12. *AMOUR ET PSYCHE* (fig.43)

T. H. 200 x 270
Rome, Prince Enzo di Napoli Rampolla (Palais Altieri), dessus de porte dans la Sala Pompeiana au premier étage, aujourd'hui louée par l'Associazione Bancaria Italiana.

Cat. Gagneraux: 21 (1790): *"4 pieds sur 3 pieds 3 pouces* /env. 105 x 130/" (Baudot 1889, p. 42).

HISTORIQUE: En 1790, pour le mariage de son fils, le prince Emilio Altieri fit reconstruire un appartement de cinq pièces au premier étage du Palais Altieri. La Sala Pompeiana ou Pièce Rouge, qui servait d'antichambre, fut décorée, entre autres, par Giuseppe Cades, Giuseppe Errante, Jean-Pierre Saint-Ours et Gagneraux. Les peintures qui ornaient la pièce devaient traiter l'histoire d'Amour et de Psyché (Schiavo 1962, pp. 140-143). Les travaux furent commencés en 1787. Quand ils furent terminés, en 1793, seul le plafond, un tableau de Giani, et le dessus de porte de Gagneraux traitaient cette histoire. Schiavo mentionne (p. 120) que le prix ordinaire pour un dessus de porte dans cet appartement était de 130 écus romains, comme celui de Saint-Ours, placé au-dessus de la porte en face de celle de Gagneraux, et nous pensons que Gagneraux fut payé le même prix. Cette somme fut considérée comme étant assez élévée.

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1856, p. 359; Baudot 1889, p. 42; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Boyer 1936, p. 214; Schiavo 1962, p. 141 (repr. pl. XXXIII); Bénézit 1976 VI, p. 579; Laveissière 1980, p. 223.

Vénus jalouse de Psyché, l'envoie aux enfers demander à Proserpine une boîte de beauté. De retour sur la terre, Psyché ne peut résister à l'envie de prendre une part de la beauté contenue dans la boîte pour elle-même. Elle ouvre la boite mais il en sort une vapeur somnifère qui la plonge dans un sommeil éternel. Mais l'Amour vient, prend le sommeil du visage de Psyché, le remet dans la boîte, et réveille Psyché en la touchant légèrement avec la pointe d'une de ses flèches (cf Schiavo 1962, p. 141).

La composition avec l'homme qui se penche vers une femme endormie peut provenir d'un bas-relief ou d'une composition baroque. *L'Extase de la Sainte Thérèse* de Bernin pourrait paraitre très proche, mais connaissant l'attitude négative de l'époque néo-classique envers l'oeuvre de Bernin, celui-ci ne peut guère avoir influencé Gagneraux. Psyché est dans la même position que l'*Ariane dormant* du Musée Pio-Clementin au Vatican (fig. 31).

13. *SATYRE ESSAYANT DE DEROBER LES FLÈCHES À L'AMOUR ENDORMI* (fig. 46)

T. H.23; L. 32 (ovale)
S. au verso: *B Gagneraux*
Suède, coll. privée

HISTORIQUE: Nous ne savons rien de l'histoire de ce tableau. Il appartient à la famille du propriétaire actuel depuis au moins les années 1820.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 83.

Gagneraux exécuta plusieurs tableaux avec des amours. Le sujet traité ici peut être rapproché de l'*Amour tourmentant un Satyre* (n° 473, fig. 44). Les deux oeuvres montrent ce qui arrive à celui qui emploie la force ou la ruse contre l'amour.

La satyre est fait de la même manière que celui de *Jupiter et Antiope* (n° 7, fig.28). Le bras tendu du satyre souligne la forme ovale du tableau. La peinture est d'un ton vert clair.

14. *LE TRIOMPHE DE NEPTUNE* (fig. 124)

T. H. 71; L. 93
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 208
(deposé à l'Hôtel de Ville)

CATALOGUES: 1869 n° 1110; 1883 n° 688; 1968 n° 208.

HISTORIQUE: Coll. Anatole Devosge; Legs A. Devosge 1850.

EXPOSITION: Dijon 1961 n° 94.

BIBLIOGRAPHIE: Magnin 1914, p. 74; Bénézit 1976 IV, p. 579; Laveissière 1980, p. 223.

La composition est basée sur une perspective oblique. L'exécution est froide et n'a pas le charme qu'on trouve ailleurs chez Gagneraux dans les tableaux de ce genre.

15. *LE FESTIN DES DIEUX CHAMPÊTRES (Le Repas des Dieux champêtres)* (fig. 48)

T. H. 83; L. 115
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 209

HISTORIQUE: Coll. Chevrot (?, un tableau pareil est signalé dans Baudot 1889, p. 50, qui appartenait au petit-neveu de Gagneraux et qui mesurait 116 x 80); Coll. Alfred Joliet; Legs A. Joliet 1928.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 47; Chabeuf 1913, p. 78; Chabeuf 1914, p. 244; Laveissière 1980, p. 224.

OEUVRES EN RAPPORT: N^os 76 a et 76 b.

En 1791 Gagneraux exécuta pour M. de Bretennières à Dijon une *Bacchanale*, *"4 pieds sur 3 pieds 4 pouces* /env. 108 x 130/*"* dont l'esquisse appartenait *"à M. Lando"* (Baudot 1889, pp. 42-43, n° 23). D'après Baudot (cité par La-

veissière 1980, p. 223) Gagneraux aurait gravé ce tableau, mais aucune gravure sur ce sujet n'existe, et nous pensons que Baudot s'est trompé. La seule bacchanale gravée par Gagneraux est le n° 475, d'après le tableau que possedait Sergel (n° 2, fig. 10). Il est très probable qu'il s'agit là de l'esquisse pour la *Bacchanale* de M. de Bretennières.

De même que le tableau de Sergel (n° 2), *Le Festin des dieux champêtres* fait penser aux Bacchanales que Gagneraux avait exécutées pour le cabaret près des Thermes de Dioclétien.

Le tableau peut être inspiré des scènes mythologiques et des bacchanales de Poussin, mais nous notons que la porteuse d'aliments est inspirée de la porteuse d'eau dans l'*Incendie de Borgo* de Raphaël, les dos des hommes du *Torse du Belvédère*, la femme embrassant un satyre de l'*Ariane dormant* (fig. 31).

- Nous n'avons pas de trace du tableau même. Baudot (1889, pp. 42-43) nous donne les faits suivants: n° 23 (1791) *"à M. de Bretenière, à Dijon, 4 pieds sur 3 pieds 4 pouces"*. Ranfert de Bretenières, dont il est question dans l'App. XXIV, fut membre des Etats de Bourgogne. Dans l'App. XXXVI Gagneraux écrit qu'il a envoyé le tableau de Ranfert de Bretenières à Dijon avec *Le Passage du Rhin* (n° 16), et qu'il lui restait cinq cent livres à payer.

- Une autre bacchanale est signalée par Baudot (1889, p. 45) dans le catalogue de Gagneraux sous le n° 38 (1793): *"1 pied 8 pouces sur 1 pied 4 pouces* /env. 43 x 54/ *à M. de Montille, peint sur bois en travers"*.(cf aussi Sandström 1979, p. 122).

16 a. *LE PASSAGE DU RHIN* (fig. 52)

T. H. 288; L. 359
D.b.g.: *1790*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 211

Cat. Gagneraux: 20 (1790): *"11 pieds de largeur 9 pieds de hauteur* /env. 292 x 356/ *pour les Etats de Bourgogne, placé au palais des Etats à Dijon."* (Baudot 1889, p. 42),

CATALOGUES: l'an VII n° 50; 1818 n° 23; 1834 n° 34; 1842 n° 44; 1860 n° 61; 1869 n° 66; 1883 n° 297; 1968 n° 211.

HISTORIQUE: Commandé par les Etats de Bourgogne en 1789 (cf ci-dessus pp. 46-47). Fut payé 4.800 livres (ACDO C 7545, dél. du 29 octobre 1791). Le tableau arriva à Dijon au mois d'août 1791 (ibid.).

EXPOSITION: Dijon 1961 n° 100.

BIBLIOGRAHPIE: Zoëga 1798, pp. 130-131; Paillard 1805, p. 67; Clément de Ris 1872, p. 156; Baudot 1889, p. 29, p. 42; Sutter 1905, p. 22; Chabeuf 1913, p. 78; Chabeuf 1914, p. 244; Magnin 1914, p. 184; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Magnin 1933, p. 161; Quarré I 1959, p. 122; Quarré II 1959, p. 25; Quarré 1961, p. 134; Bénézit 1976 IV, p. 579: Laveissière 1980, p. 222, p. 223.

Gagneraux exposa son tableau dans son atelier au mois de janvier 1791. Les descriptions sont assez positives mais en général on trouvait plus d'objections à ce tableau qu'à *La Batille de Senef* (n° 10). Annali di Roma, un journal dont il semble avoir paru seulement un numéro, consacre beaucoup d'espace au tableau de Gagneraux sous la rubrique Belle Arti: "*Il Sig. Benedetto Gagneraux Dipintore Francese sembra esser nato con talenti atti a rinnovare nella Francia i Capi d'opera di Poussin, e le Brun. Egli, che presentemente dimora in Roma fin da gran tempo, ed in cui ha potuto fare si gran profitto in un arti cosi difficile, ha terminato un Quadro, che sicuramente deve far l'ammirazione degl'intendenti. Questo rappresenta un'impresa militare del Principe di Condé, che il suo secolo nominò a ragione il Grande. Perchè esser possa ben compreso il momento della pittura, è duopo rammentare ai Lettori la Storia di questa impresa cotante illustre. Irritato Luigi XIV. dalle trame frequenti, che formavano contro lui gli Ollandesi, dichiarò loro la guerra nel mese di Aprile. E fu tanto rapida l'azion della guerra, che già la sua armata, di cui era Generalissimo il gran Condé, nel vegnente mese di Maggio aveva passata la Mosa, ed in sei giorni soltanto molte Città de'nemici furon sottoposte al domini*
Era all'armata il Monarca medesimo accompagnato dal Visconte di Turrena, che poi divenne si grande, mentre Condé le veci faceva di Contestabile, da cui ricevevan gli ordini tutt'i Comandanti dell'Armata Francese. Ma si fatte conquiste a nulla servivano, se non si fosse potuto tragittare il Reno, senza di che non poteva entrarsi in Ollanda. Gli Ollandesi, che n'erano ben persuasi, si erano schierati sulla riva opposta in battaglia con una artiglieria innumerabile. Allora fu, que il gran Condé esequi un'azione la più ardita, e la più gloriosa, di cui abbia mai parlato l'Istoria. Egli formò il progetto di valicarea quazzo quel fiume, e ben tosto di buon mattino sequito dai Cavalleggieri, Corazze, e guardie del corpo in faccia di Tolhuis gittossi a nuoto sul Reno, e pervenne alla sponda opposta a fronte del foco dei nemici, alla cui testa era Vurto, che furono sconsitti, e fugato, mentre quattro mila Olandesi rimasero suoi prigionieri.Dopo ciò, passare il Reno, conquistare quaranta piazze, impossessarsi dell'intera provincia dell'Ower'Issel non fu per cosi dire, che un momento solo. E'vero, che il magnanimo Eroe fu vicino a perder la vita per un colpo di pistola, che a lui scagliò Ossembrook Capitano della Cavalleria Olandese, ma fortunamente lo colpi nella meno; ed il nemico fu da un Francese ben tosto ucciso e si sommerse nel fiume.
Quest passaggio dunque è quello che il Pittore ha preso a dipingere. Il momento, che egli ha scelto, è il Principe Eroe, che già si è lanciato nel fiume seguito dai suoi soldati, alcuni de'quali han già afferrata la riva opposta. Egli stassi in mezzo del Quadro montano su di un bianco cavallo; e non ostante la confusione, e il disordine, che deve necessariamente introdursi in una battaglia, egli si distingue assai bene da tutti gli altri, e si riconosce alla nobiltà dell'idea, ed al coraggio, e fermezza, che il celebre dipintore gli ha saputo imprimer sul volto. Si distingue assai bene par anche non lungi dall'Eroe della Francia il Capitano Ossembrook, che gli scaglia contro colla pistolo il colpo, conciu gli ossese la mano, mentre un soldato Francese à già in atto di vibrare a lui, ma con migliore fortuna il colpo, da cui su ucciso. Molti giaccion morti sulla riva del fiume; alcuni con un atteggiamento il più naturale tentano di uscirne, mentre già son presso ad affogarsi, e gli altri combattono. Serve la mischia, e la vittoria per i Francesi è decisa. Tutto è orrore, tutto confusione, e disordine; ma in mezzo a questa confusione vi se scorge un ordine, ed una disposizione, che sorprende insieme, ed incanto. Fra tante figure non havvene alcuna, che si somigli del tutto, che mostri il medesimo atteggiamente, tutto ha variato in guisa il commendevole nostro Pittore, che nessuna espressione, nessuna aria di testa, nessuna cosa affatto si somiglia con l'altra, imitando cosi la mano della natura, che getta le cose in grembo della terra nel disordine, dando a tutti i corpe figure, e movi-

menti diversi. Quello ancora, che dufargli una somma riputazione à la maestria, e la verità, con cui ha dipinti i cavalli. Si scorge ben chiaro, che egli vi ha fatto uno studio particolare, e felicemente la natura ha secondato i suoi sforzi. Essi sono così al vero eseguiti, desegnati con un intendimento sì grande, che sembra altro non mancar loro, che soffiare il fumo dalle narici, e nitrire. Vi è in tutta la composizione un foco, un certo caldo, che la rende ancora più vera, a più interessante, nell'atto istesso, che fa concepire una ben grande idea del celebre Artifice." (Annali di Roma 1790, pp. 248-251).

Gustaf af Sillén vit ce tableau le 16 janvier 1791 d'après son journal:*"I juli månad 1788 såg jag en stor Historie tafla målad af Herr Gagneraux, Fransos, föreställande bataillen vid Saif. Nu hafver han målat maken till densamma, hvilken föreställer den store Prints Condé som anförer de Franska Trupperna då de vada öfver Rehn-Strömmen 1672, utmed et gamalt torn kallat Tulheus, och i det ögonblicket då en Holländsk Capitain låssar et pistolskott emot Printsen, som blef sårad i ena handen. Denna tafla är myket väl componerad, full af eld, figurerna väl grouperade, väl blandade med röken, ock har god clair-obscur, colorit med mera; men kanskje för mycket städade i anseende til figurernas klädnad, som icke borde vara i ordning, utan snarare synas våt ock skrynklig då de vadat öfver en ström. Esquissen til denna tafla behagar mig mera; ty däruti finner man harmonie ock mera eld. Men det är svårt att ständigt bibehålla den uti et så stort arbete. Imedlertid är det en rätt vacker tafla som alltid hedrar sin Mästare. / Au mois de juillet 1788 je vis un grand tableau d'histoire peint par Monsieur Gagneraux, Français, montrant la bataille de Senef. Maintenant il en a peint le pendant qui montre le grand Prince de Condé commandant les troupes françaises quand elles traversent à gué le Rhin en 1672, près d'une vieille tour appelée Tolhuis, et dans le moment où un Capitaine hollandais tire un coup de pistolet contre le prince et le blesse à la main. Ce tableau est bien composé, plein de feu, les figures bien groupées, bien mélangées avec la fumée, et a un bon clair-obscur, coloris etc., mais peut-être trop soigné en ce qui concerne les vêtements des personnages qui ne devraient pas être en bon ordre mais plutôt sembler mouillés et froissés car ils ont traversé la fleuve à gué. L'esquisse du tableau me plait mieux; parce qu'on y trouve de l'harmonie et plus de feu. Mais il est difficile de toujours la maintenir dans un travail aussi grand. Cependant, c'est un assez bon tableau qui fait toujours honneur à son maître."* (BUU, MS X 292 f)

Le jugement de Georg Zoëga est le plus critique des trois récits: *"Blant Malerne har Gagneraux, enn af de meest agtede franske Konstnere, udstillet et stort Stykke, hvis Indhold er Prinds Conde's Overgang over Rhinstrømmen i Aaret 1672, og Seieren som han umiddelbar derefter vandt over Hollaenderne. Figurerne ere omtrent en trediedeel af naturlig Størrelse, de ere behandlet med megen Flid og Nøiagtighed, og udførte med megen Relief og Perspective. Saerdeles har han viist stor Konst i Hesterne, og man vil, at han i disse endog overgaaer den berømde Dyrmaler Peters. Tidernes Costume er meget nøie iagttaget, hvorved dog Stykket fra den maleriske Side ikke vinder. De snevre Trøier og de svaere Harniske Giøre Figurerne ubeqvemme, og borttage naesten alt, hvad som kunde smiggre Øiet; og Røgen af Skydegevaeret, der for sig selv er meget vel behandlet, bedekker Halvdelen af Scenen. Et Partie af Armeen er endnu i Bregreb at svømme over Strømmen, medens Condé, der allerede befinder sig paa den fiendtlige Side, angriber, og adspeder Hollaendernes Trupper. Capitain Orsembroek skyder efter ham, og saarer ham i den opløftede høire Haand, men bliver i samme Øieblik nedskudt af de Franske, og den hollandske Armee tvinges til at vige. Man laster Compositionen, at vaere alt for regelmaessig, og ikke indeholde nogen af de Episoder som i Bataille Stykker allene kunne underholde og sysselsaette en uinteresseret Tilskuer.I mange af Figurerne vil man finde det overdrevene og kunstlede, som anses for nationalt hos de Franske. Hoved-*

figuren selv er ikke frie derfor, og taber endnu mere derved at en vis Overenstemmelse i Stillingen erindrer om Constantinus i Raphaels Bataille./ Parmi les peintres, Gagneraux, un des artistes français les plus distingués, a exposé un grand morceau dont le sujet est le Passage du Rhin en 1672 par le prince de Condé et la victoire qu'il remporta tout de suite après sur les Hollandais. Les figures sont d'environ un tiers de la grandeur naturelle, elles sont traitées avec beaucoup d'application et assez bien, et exécutées avec beaucoup de relief et de perspective.Il a surtout montré un grand art dans les chevaux et on prétend qu'il surpasse presque ici le fameux peintre d'animaux Peters. Les costumes de l'époque sont vus d'une manière satisfaisante, ce qui fait cependant que le morceau ne gagne pas du côté artistique. Les chemises étroites et les cuirasses lourdes rendent les figures incommodes, et enlèvent presque tout ce qui pouvait flatter la vue: et la fumée des fusils, qui en soi est très bien traités, couvre la moitié de la scène. Une partie de l'armée est encore en train de traverser en nageant la fleuve, tandis que Condé, qui se trouve déjà sur la rive ennemie, attaque et disperse les troupes des Hollandais. Le capitain Orsembroek tire sur lui, et le blesse à la main droite levée, mais il est, au même instant, abattu d'un coup de fusil des Français et l'armée hollandaise est forcée de se retirer. On blâme la composition d'être trop régulière et de ne contenir aucun des épisodes qui, dans des morceaux de bataille, seuls peuvent entretenir et occuper le spectateur désintéressé. Dans plusieurs figures on trouve l'excès et l'affection que l'on considère comme un trait national chez les Français. Le personnage principal lui-même n'en est pas dépourvu et perd encore plus par le fait qu'une certaine ressemblance dans la position fait penser à Constantin dans la Bataille de Raphaël." (Zoëga 1798, pp. 130-131)

La composition du *Passage du Rhin* est basée sur la diagonale et l'inspiration vient surtout de *La Bataille de Constantin*, non seulement dans la figure du Grand Condé mentionnée par Zoëga, mais aussi dans le groupe central et dans plusieurs détails. Les deux hommes luttant pour un drapeau à droite sont certainement inspirés du fameux dessin de Rubens d'après Leonard de Vinci, *La Bataille d'Anghiari*.

16 b. *LE PASSAGE DU RHIN*

D'après Gagneraux lui-même ce tableau a les mêmes mesures que l'original (Baudot 1889, p. 43)
France, Coll. privée

Cat.Gagneraux: 27 (1790): *"pour Monsieur de Chastellux"*(Baudot 1889, p. 43)

HISTORIQUE: Exécuté pour le comte de Chastellux qui faisait partie de la suite des Mesdames de France à Rome. Le tableau appartient encore à cette famille.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 43.

Cette réplique est une copie presque exacte de original.

16 c. *LE PASSAGE DU RHIN*

T. H. 81; L. 113
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1785* /sic!/
Localisation inconnue

HISTORIQUE: Vente du 11 octobre 1961, Sotheby de Londres, lot 88.

N'ayant pas vu le tableau, nous n'avons pas pu vérifier la date. Gagneraux reçut la commande du Passage du Rhin en 1789. La date de 1785 peut être une fausse lecture pour 1789.

17. *BACCHUS* (fig. 85)

T. H. 70; L. 58
Suède, Coll. privée

HISTORIQUE: Le tableau a fait partie de la collection de Johan Tobias Sergel et appartient encore à cette famille.

Ainsi que le n° 18, ce tableau peut être inspiré par une oeuvre de Guido Reni. Le coloris du fond est très sombre, chose très rare dans l'oeuvre de Gagneraux. Les détails sont soigneusement élaborés et le coloris est clair, basé sur des tons bleu et vert.

18. *TÊTE DE VIEILLARD* (fig. 84)

T. H. 75; L. 55
S. au verso: *B Gagneraux fecit*
Suède, Coll.privée
HISTORIQUE: Voir n° 17.

Ce tableau est très proche du style de Guido Reni et peut être inspiré de ses portraits d'apôtres. Le coloris de l'homme est basé sur un ton vert tandis que le fond est très sombre.

19 a. *CHASSE AU LION* (fig. 58)

T. H. 67; L. 59
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1790*
Florence, Musée des Offices, inv. 1011 (1890)

HISTORIQUE: Ce tableau correspond sans aucune doute au n° 1 de l'inventaire après décès de Gagneraux (App. LVI). Les Offices l'acquirirent pour 100 sequins le 24 février 1796 (exp. Florence 1977, p. 228), donc probablement de Bénigne-Claude Gagneraux. En dépôt au Musée Civico de Pistoia, le tableau a disparu au cours la seconde guerre mondiale.

BIBLIOGRAPHIE: Starke, 1800, p. 255; Dussieux 1856, p. 283; Baudot 1889, p. VIII, p. 42; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Boyer 1956, p. 219; Exp. Florence 1977, p. 228; Laveissière 1980, p. 223.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 92

Le sujet semble inspiré d'un pierre gravée antique ainsi que des chasses de Rubens. La composition se base sur un cône où sont inscrites des lignes en spirale et en diagonale. Gagneraux a bien réussi à transmettre le sentiment de frayeur ainsi que la lutte désespérée du lion dans un paysage montagnard.

19 b. *CHASSE AU LION*, esquisse (fig. 59)

T. H. 62; L. 74
S.b.g.: *B Gagneraux*
Brême, Kunsthalle, inv. 624 - 1953/15

HISTORIQUE: Acheté dans le commerce en Suisse, en 1953. Gagneraux exécuta une *Chasse au lion* pour *"M. Kenect suisse"* en 1790, avec les mesures *" 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 10 pouces en travers* /env. 59 x 70/" (Baudot 1889, p. 42, n° 18). Bien que Gagneraux ne précise pas qu'il ne s'agit là que d'une esquisse (ce qu'il fait souvent par ailleurs) il n'y a aucune raison de ne pas croire qu'il s'agisse du même tableau.

BIBLIOGRAPHIE: Exp. Florence 1977, p. 228

Par l'homme déjà tombé, l'esquisse suggère une action beaucoup plus longue et une lutte plus violente et plus sévère entre l'animal et les homme que le tableau terminé. Les armes, les mouvements des chevaux marqués par des reflets assez forts, le sang qui coule et le paysage sauvage donnent une atmosphère romantique au tableau.

Le coloris, d'un ton vert, est un peu trop clair pour rendre la scène vivante. La forte lumière sur l'action du premier plan fait penser au théâtre néo-classique.

20 a. *LE GÉNIE DE LA PAIX ARRÊTANT LES CHEVAUX DE MARS*

B. H. 41; L. 59
S.D.b.g.: *B. Gagneraux 1791*
Inscription au verso: *Collection Meindorff Ctesse*
Macon, Musée Municipal des Ursulines, inv. BA1 627

Cat. Gagneraux: 32 (1792): *"1 pied 8 pouces sur 1 pied 4 pouces* /env. 43 x 54/"(Baudot 1889, p. 43).

HISTORIQUE: Exécuté en 1791. la princesse Sophie Albertine de Suède l'acheta lors de sa visite à Rome en 1793 (cf App. LII où Gagneraux parle de tableaux que la princesse lui avait achetés). Nous avons supposé que ce tableau et *Phaéton effrayé par le signe du Lion* (n° 28) furent possédés par la famille Stenbock pendant le XIXe siècle (Sandström 1972, p. 77). Or, comme le montre l'historique de *Phaéton*, cela n'est pas le cas. *Le Génie de la Paix* appartint probablement, avec *Phaéton*, à M. Bohnstedt au milieu du XIXe siècle; Coll, Meindorff; Dans le commerce en Suède, puis en Angleterre; acquis par le Musée en 1969.

BIBLIOGRAHPIE: Zoëga 1978, pp. 131-132; Dussieux 1856, p. 468; Baudot 1889, p. 43; Cuzin 1972, p. 465 (repr. fig. 4); Sandström 1972, p. 77; Exp. Paris 1974-75, pp. 420-421; Laveissière 1980, p. 223.

OEUVRES EN RAPPORT: N°s 86, 474

Dans une lettre à Devosge du 5 janvier 1791, Gagneraux dit qu'il a fait ce tableau exprès pour l'exposer à côté du *Passage du Rhin* (n° 16) (App. XXXV, cf ci-dessus, p. 47). Parmi ceux qui visitèrent l'atelier de Gagneraux à cette occasion fut le danois Georg Zoëga qui n'apprécia guère ce tableau: *"Man seer tillige i hans Werksted et mindre Stykke af allegorisk Indhold, meget brillant udført, men som i Henseende til Allegoriens Valg ei giør ham megen AEre. For at udtrykke Freden, som giør Ende paa Krigen, har han malt en nøgen Figur med Vinger, som dandsende i Luften regieres med tynde silke Lidser tre vilde Heste.Disse skulle da ansees for at vaere fraspendte Mars's Vogn, og den vingede Figur kronet med Oliegrene skal vaerre Fredens Genius. Den mangler for Resten al Character af en Genius, er meget middelmaadig tegnet, og dens Stilning er kunstlet og ubehaglig. Reden under ham sees adskillige Vaaben og en Fakkel, som saetter Ild paa dem./ On voit aussi dans son atelier un morceau plus petit d'un contenu allégorique, exécuté très brillament mais qui, en ce qui concerne le choix de l'allégorie ne lui fait pas honneur. Pour exprimer la Paix qui termine la guerre, il a peint une figure nue avec des ailes qui, dansant dans l'air, règne sur trois chevaux sauvages par de minces rênes en soie. Ceux-ci sont censés être dételés du char de Mars et la figure ailéecouronnée d'olivier, doit représenter le Génie de la Paix. Cette figure n'a rien du caractère d'un génie, elle est médiocrement dessinée et sa pose est artificielle et désagréable. Sous elle on voit plusieurs armes et un flambeau qui les met en flammes."* (Zoëga 1798, pp. 131-132)

Le tableau semble inspiré d'un bas-relief ou d'un vase antique. Nous nous référons au calque n°335 (fig. 119) pour la composition générale, et le Génie peut être inspiré du personnage du calque n° 346. Rappellons que c'est à cette époque (1790-91) que Gagneraux commença ses études de gravure au trait et la manière très linéaire dont il a dessiné ce tableau montre qu'il essaya d'appliquer cette manière aussi dans ses tableaux.

20 b. *LE GÉNIE DE LA PAIX ARRÊTANT LES CHEVAUX DE MARS* (fig. 65)

T. H. 69; L. 93
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1794*
Genève, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 1928-1837-1

Cat. Gagneraux: 39 (1793): *"2 pieds 3 pouves sur 2 pieds 8 pouces* /env. 73 x 86/" (Baudot 1889, p. 45).

HISTORIQUE: Acquis par le comte de Sellon en 1794 à Florence; Collection Jean-Jacques Sellon (n° 75 de la cat. MS); donné à la Société des Arts de Genève par J.J. Sellon en 1837; passa en 1910 au Musée d'Art et d'Histoire (Comm. personnelle de Mme Renée Loche).

EXPOSITION Paris-Detroit-New York 1974-75 n° 62 (repr. pl. 74)

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1856, p. 477; Baudot 1889, p. IX, p. 45; Chabeuf 1913, p. 78; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Hautecoeur 1948, p. 29; Sandström 1972, p. 77; Cuzin 1972, p. 465; Bénézit 1976 IV, p. 579; Sandström 1979, p. 122 (repr. fig. 4); Laveissière 1980, p. 223.

La réplique se distingue par plusieurs détails, comme c'est souvent le cas avec les répliques de Gagneraux: le char du Génie de la Paix est maintenant attelé de quatre chevaux au lieu de trois, et le paysage est un paysage montagnard. D'autres changements portent sur les armes en bas à droite et sur la draperie du Génie qui est tourné de l'autre côté.

21. *HÉBÉ VERSANT À BOIRE À L'AIGLE* (fig. 68)

T.H.130; L. 88
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1792*
Linköping, Musée de Linköping (Château de Löfstad), inv. 2605

Cat. Gagneraux: 33 (1792): *"4pieds 10 pouces sur 3 pieds 1/2* /env. 156 x 112/" (Baudot 1889, pp. 43-44)

HISTORIQUE: Le baron Evert Taube commanda, probablement en 1791, deux tableaux (celui-ci et le n° 22) qui furent terminés au début de 1792 (App. XXXVIII). Celui-ci fut probablement payé 100 sequins romains (ibid.). A partir du moment où le tableau est dans la possession du baron de Taube, il suit l'historique du n° 4.

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1856, p. 468; Baudot 1889, pp. 43-44; Quarré 1961, p. 133; Nordenfalk 1971, p. 71; Sandström 1972, p. 74 (repr.); Bénézit 1976 IV, p. 579; Laveissière 1980, p. 223; Sandström 1980, p. 26 (repr. fig. 3).

OEUVRE EN RAPPORT: N° 467

La composition claire et classique semble être inspirée de Raphaël et fait penser à ses Vierges. Hébé est elle-même composée d'après Leda Borghèse, à l'époque attribuée à Léonard de Vinci.

Le coloris est harmonieux, d'un ton vert accentué par les draperies blanches et rouges d'Hébé.

22. *PSYCHÉ EMPORTÉE PAR LES ZEPHYRES* (fig.70)

T. H. 90; L. 112
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1793*
Linköping, Musée de Linköping, (Château de Löfstad), inv. 2598

HISTORIQUE: Voir n° 21.

BIBLIOGRAPHIE: Quarré I 1959, p. 121; Nordenfalk 1967, p. 91 (repr. fig 51); Sandström 1972, p. 74 (repr.); Sandström 1979, p. 120 (repr. fig 2); Laveissière 1980, p. 223; Sandström 1980, pp. 26-28 (repr. fig. 4).

OEUVRE EN RAPPORT: N° 477

Le tableau fut terminé en même temps que l'*Hébé* (n° 21). Gustaf af Sillén vit ces deux tableaux le 6 mars 1792: *"Denna dagen såg jag två rätt behagliga taflor af Hr Gagneraux, Fransösk Histoiremålare; den ena föreställande Hebea ösande nectar åt Jupiter, i en Örns skepnad; ock den andra Psychea sofvande föres i luften af sephirerna til ön Cythera. Båda voro godt tecknade ock af en angenäm colorit, ock den sista til compositionen icke så allmän, utan mera original, hvilket är uti mitt tycke. Dessa taflor skola til Sverige, emedan de äro beställta af Generalen Baron Taube./ Ce jour-ci j'ai vu deux tableaux assez agréables par Monsieur Gagneraux, peintre d'histoire français: l'un montrant Hébé versant du nectar à Jupiter sous la forme d'un aigle; et l'autre Psyché endormie qui est conduite dans l'air par des Zéphyres à l'île de Cythère. Tous les deux sont bien dessinés et d'un coloris agréable, et le dernier n'est pas très commun en ce qui concerne la composition, mais plutôt original, à mon avis. Ces tableaux sont destinés à la Suède car ils ont été commandés par le Général le Baron*

de Taube." (BUU, MS X 292 f)

Le sujet est tiré de l'histoire de l'Amour et de Psyché, d'Apulée. Il montre le moment où Psyché endormie est emportée par le vent d'ouest à l'île d'Amour, donc le début de cette histoire. C'est un sujet qui n'a été utilisé que rarement par les artistes avant le XIXe siècle. Le peintre Jean-Baptiste Corneille s'en servit pour un plafond de l'Hôtel de Hollande à Paris, mais c'est la seule peinture connue sur ce sujet avant celle de Gagneraux. C'est par le tableau de Pierre-Paul Prud'hon, aujourd'hui au Louvre, certainement influencé par Gagneraux, que ce sujet fut popularisé.

Dans une lettre à Evert Taube, Gagneraux dit que la composition lui faisait honneur par sa nouveauté (App. XXXVIII), ce que note aussi af Sillén dans son journal cité ci-dessus. La composition est reprise de la *Création d'Adam*, de Michel-Ange, dans la chapelle Sixtine (fig. 71). En ce qui concerne la figure de Psyché, l'idée est partiellement prise de l'*Ariane dormant* (fig.30) du Musée Pio-Clementin.

Le coloris est doux et un ton vert règne sur le tableau, le seul accent étant la draperie rouge de Psyché.

- Une réplique de ce tableau fut exécutée en 1793 pour le Duc de Sudermanie. Le catalogue de Gagneraux dit à ce sujet: *"1 pied 1/2 sur 1 pied 3 pouces* /env. 49x 40/ *à Mgr le duc régent de Suède"*(Baudot 1889, p. 44). Le tableau arriva en Suède au printemps 1794 (App. XLVIII, Sandström 1979, p. 121). Il fut placé dans la Salle de Billard au Château de Rosersberg (Hammarskiöld 1821, pp. 32-33) où il resta jusqu'à la mort de Charles XV en 1872. Il fut alors hérité par sa fille, la Reine Louise de Danemark (Sander 1880, p. 15; Sandström 1972, p. 72; Sandström 1979, p. 121), mais est depuis disparu.

  BIBLIOGRAPHIE: Hammarskiöld 1821, pp. 32-33; Dussieux 1856, p. 468; Sander 1880, p. 15; Baudot 1889, p. X, p. 44; Quarré 1961, p. 133; Sandström 1972, p. 74; Bénézit 1976 IV, p. 579; Sandström 1979, pp. 120-121; Laveissière 1980, p. 223.

- Une deuxième réplique aurait été faite, d'après Sander (1880, p. 15) pour le baron d'Armfelt, mais nous n'en avons pas d'autres indications.

23. *SORANUS ET SERVILIE* (fig. 73)

T. H. 84; L. 116
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1793*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 214

Cat. Gagneraux: 28 (1792); H. 2 pieds 8 pouces, L.3 pieds 4 pouces, env. 86 x 108 (Baudot 1889, p. 43)

CATALOGUES: 1842 n° 42; 1869 n° 59; 1869 n° 64; 1883 n° 295; 1914 n° 295 (repr.); 1968 n° 214.

HISTORIQUE: Le tableau fut commandé par Mesdames de France, les princesses Adélaïde et Victoire, lors de leur émigration en Italie. Les événements du début de l'anneé 1793 en empêchèrent la réalisation (Baudot 1889, p. 30). A en juger par le catalogue de Gagneraux le tableau fut commencé en 1792 et il est très probable que l'artiste l'emporta à Florence pourle ter-

miner. Le tableau correspond sans aucun doute au n° 3 de l'inventaire après décès de Gagneraux (App. LVI). Bénigne-Claude aurait emporté le tableau à Dijon avec les biens de son frère. Après que le tableau eut été exposé à Dijon en 1837, il fut proposé à la ville de Dijon par B.-C. Gagneraux pour une somme de 2.000 francs (ACDO, registre des dél. du conseil municipale 1D129, scéance du 14 novembre 1837). L'offre fut accepté mais le prix jugé trop élevé et on ne voulut payer que 1.600 francs (ibid. séance du 18 novembre 1837), ce que B.-C. Gagneraux n'accepta pas (ibid, séance du 16 décembre 1837). Depuis 1842 ce tableau figure dans le catalogue du musée. On ne sait comment le musée est entré en sa possession.

EXPOSITIONS: Salon 1798 n° 611 (hors catalogue); Dijon 1837 n° 141, Bordeaux 1958 n° 76; Dijon 1961 n° 106.

BIBLIOGRAPHIE: Journal de la Côte d'Or 25 vendémiaire an VII, Baudot 1838, p. 15, pp. 52-53; Févret de Saint-Mémin 1842, pp. 17-18; Baudot 1889, p. 30, p. 36, p. 43; Chabeuf 1903, pp. II-III; Chabeuf 1914, p. 244; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Magnin 1933, pp. 298-299 (repr.); Bénézit 1976 IV, p. 579; Laveissière 1980, p. 223.

Le sujet est pris des Annales de Tacite (XVI: 28-32): Barca Soranus et sa fille Servilie furent accusés devant Néron et le sénat. L'amour entre le père et la fille était si fort qu'il voulurent chacun prendre la faute sur soi afin de sauver l'autre de la peine de mort. Gagneraux a choisi le moment où Soranus dit: "Son seule crimeest d'avoir trop aimé son père. Jugez-la séparement. Quant à moi - j'accepte mon destin". Le père et la fille vont s'embrasser mais les gardes les séparent par ordre des juges. D'après Tacite, les Romains réagirent contre la brutalité de l'accusation.

Ce sujet fait penser au destin des princesses auxquelles le tableau était destiné. Le régime français qui les avait accusées et forcées à émigrer, pourrait être comparé avec la cruélité de Néron. Avec ce tableau les princesse pouvaient montrer leur fidelité et leur loyauté envers la famille royale française.

En l'an VII (1798) le tableau figurait au Salon de Paris hors catalogue. Il est noté dans le Mercure de France du 20 vendémiaire:*"Ces* /sic!/ *tableaux ne sont point indiqués dans le catalogues et cependant ils me paraissent avoir du mérite! - Ils sont d'un jeune artiste de Dijon, mort, il y a trois an, à Florence, du cit. Gagnerault. Donnons des fleurs à sa mémoire et gardons la silence. Il ne peut plus profiter de nos avis."* Avec entre autres *l'Amour et Psyché* de Gérard ce tableau obtint le grand prix (Proclamation des ouvrages des Artistes, qui ont exposé au Salon du Louvre 1 Vendémiaire an sept 22 7bre 1798, BN, Coll, Deloynes XX, et BMD, MS 2134). Cette honorable mention fut aussi citée dans le Journal de la Côte d'Or du 25 Vendémiaire an VII: *"Parmi les divers ouvrages que l'art de la peinture offrit dernièrement à l'administration publique, il en est un que l'oeil du connaisseur à sur-le-champ distingué de la foule, et que l'institut national n'a pas hésité de placer au premier rang. Cet hommage, rendu au pinceau d'un artiste dont la mort a trop tôt éteint les talents, ne saurait être indifférent aux Dijonnais, parmi lesquels il prit naissance, qui le virent se former à l'école du citoyen Devosge, et qui lui doivent la bataille de*

Senef, et le passage du Rhin qui enrichissent leur musée. On sent que nous voulons parler de Bénigne Gagneraux, mort à Florence en l'an 4, des suites de la persécution suscitée à Rome aux artistes français. Le tableau qui vient de lui mériter cette honorable distinction qui dans la tombe encore lui montre sa victoire sur des rivaux peu communs, a pour sujet:Servilie et son père, accusés devant le sénat par Sabinus/sic!/.

A l'exposition des Produits des Beaux Arts et de l'Industrie à Dijon en 1837, on rendit hommage à Gagneraux en exposant ce tableau: *"Cet ouvrage est remarquable par la sévérité de la composition, une belle ordonnance, la distribution sage de la lumière et la verité de la couleur."* (Baudot 1838, p. 15)

La composition a une perspective légèrement oblique. Le centre de la lumière, par ailleurs égal, tombe sur les accusés et distingue ainsi les draperies blanches et rouges de Servilie. Pour souligner la sévérité du sujet un ton gris est utilisé, accentué par le rouge des draperies.

24 a. *AMOURS JOUANT AVEC UN LION* (fig.76)

T. H. 38; L. 58
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1793*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 213

CATALOGUES: 1933 sans numéro p. 260; 1968 n° 213.

HISTORIQUE: Nous supposons que ce tableau fut apporté à Dijon par Bénigne-Claude Gagneraux; entré dans la collection Delamarche (Baudot 1847, p. 48); 29-31.5, 1-2. 6. 1860, Dijon, vente Delamarche n° 259 (Laveissière 1980, p. 224; Coll. G. Joliet; Legs G. Joliet 1925.

EXPOSITIONS: Dijon 1920 n° 166; Dijon 1961 n° 103; Dijon 1965 II n° 23.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. VIII, p. 45; Chabeuf 1914, p. 244; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Magnin 1933, p. 260; Sandström 1979, pp. 123-124 (repr. fig. 5); Laveissière 1980, p.223, p.224.

OEUVRE EN RAPPORT: N°

Le sujet traite un thème antique, *Amor Vincit Omnia*, et montre comment l'Amour appaise la Force sous la forme d'un lion. Ce tableau traite donc le même sujet que le n° 6. Pour distinguer ces deux tableaux et leurs répliques Gagneraux appelle toujours ce tableau *"Amours jouant avec un Lion"* (sauf la gravure n° 470). La formule utilisée par Gagneraux se trouve dans des livres d'emblèmes - on sait que Gagneraux en possédait un (App. LVI n° 117). Ce tableau est directement inspiré d'une mosaïque antique au Musée Pio-Clementin. Il existe un dessin du Suédois Gustaf af Sillén, de la même époque, qui représente cette mosaïque (fig. 81). Ici trois enfants jouant de la musique calment un lion attaché par un fil mince. Bien que le lion ne soit pas attaché sur le tableau de Gagneraux, l'idée est la même. Comme symbole de la force Gagneraux utilise le chêne, placé derrière la scène principale. La paix du lion est entre autres montrée par le fait que le lion lèche le pied de l'un des amours.

24 b. *AMOURS QUI JOUENT AVEC UN LION* (fig. 78)

T. H. 39; L. 51
Turin, Galerie Sabauda, inv. 356

HISTORIQUE: Collection privée des Princes de Savoie-Carignano (Baudi di Vesme 1909, p. 108). Dans le Galerie Sabauda depuis sa fondation, en 1832, par Charles-Albert, roi de Piémont et Sardaigne.

BIBLIOGRAHPIE: Dussieux 1856, p. 378; Baudi di Vesme 1909, p. 108; Chabeuf 1914, p. 244; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Boyer 1936, p. 228; Sandström 1979, p. 125 (repr. fig 10); Laveissière 1980, p. 223.

Dans cette réplique la scène principale est répétée par un lion debout avec trois amours à gauche, à la place du chêne dans l'original. La nature est plus sauvage dans ce tableau et le poil du lion a des reflets plus marqués.

- Une deuxième réplique est signalée par Baudi di Vesme (1909, p. 108) dans la collection Gattino-Ricardi à Turin, aujourd'hui dispersée.

- Dans le catalogue de Gagneraux deux tableaux sur ce sujet sont mentionnés sous les n^{os} 40 et 44 (Baudot 1889, p. 45) avec les mesures 1 pied 1/2 sur 1 pied 3 pouces /env. 40 x 49). Le n^{o} 40 aurait été exécuté pour le comte de Sellon.

25. *LES VESTALES REÇOIVENT LE PALLADIUM DES MAINS DE METELLUS* (fig. 72)

T. H. 88; L. 119
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1794*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 5010

Cat. Gagneraux: 41 (1794): 3 pieds 9 pouces sur 2 pieds 10 pouces (env. 92 x 121) (Baudot 1889, p. 45).

HISTORIQUE: D'après Baudot (1889, p. 45) le tableau fut exécuté pour le comte Jean Jaques de Sellon, auquel il ne fut probablement jamais livré. Chabeuf (1914, p. 244) le connaissait mais en avait perdu la trace; son texte laisse supposer que le tableau se trouvait probablement à Dijon vers 1900. Acquis par le musée en 1974.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 45; Chabeuf 1913, p. 79; Chabeuf 1914, p. 244; Cuzin 1976, p. 369; Sandström 1979, p. 123 (repr. fig. 6); Laveissière 1980, p. 223.

Le sujet est pris de l'*Histoire des Vestales* de l'abbé Nadal (1738 I, p. 23): *"Pline parle d'un Dieu particulièrement révéré des Vestales, qui étoit le gardien des enfans & des Généraux d'Armées. Ce qui fortifia le plus là-dessus l'opinion des Romains, ce fut l'action de Cecilius Metellus, homme consulaire, celui qui défit les Cartaginois en Sicile, & leur prit cent trente-huit Elephans, lequel voyant le Temple de Vesta tout en feu, se jetta de dans,& sauva, dit-on, les choses sacrées, que les Vestales avoient abandonnées elles-mêmes: Et ce qui en imprima plus fortement le respect religieux, c'est qu'il demeura pour constant, que dans une action toute sainte & toute grande les Dieux n'avoient pas laissé de punir*

la témérité de Metellus & de le frapper d'aveuglement."

La composition est très intéressante: elle est empruntée à deux des plus grands maîtres. L'action des vestales contre Metellus est reprise d'un des cartons de Raphaël pour les Tapisseries du Vatican: *La Remise des Clefs*.

C'est un fait bien connu que les néo-classiques s'inspirèrent beaucoup de cette suite de cartons de Raphaël. Quant au fond, on le trouve déjà dans la *Mort de Saffira* de Poussin,à l'exception du temple à droite, que Gagneraux a remplacé par un temple rond très inspiré de l'architecture de Panthéon.

Chabeuf (1914, p. 244) n'a pas beaucoup de bien à dire de ce tableau: *"Je revois ce groupe de Vestales se détachant figées et blanches comme des biscuit de Sèvres sur un fond d'incendie pour rire."* Il est vrai que les draperies des Vestales sont très sèches et font penser à de la porcelaine, mais l'atmosphère et le coloris du tableau font penser à l'un des plus grands peintres néo-classiques, Benjamin West, dont l'*Agrippine avec les cendres d'Hector* est très proche du tableau de Gagneraux.

26. *AUTOPORTRAIT* (fig. 2)

B. H. 29; L. 23
Florence, Musée des Offices, inv. 1915 (1890)

HISTORIQUE: Offert au Musée le 15 avril 1857 par le peintre florentin Sabbatino Levi, accepté le 21 avril 1857 (exp. Florence 1977, nº 23).

EXPOSITIONS: Dijon 1916 nº 87; Florence 1977 nº 23 (repr.)

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1876, p. 427; Jouin 1888, p. 74; Baudot 1889, p. VIII; Chabeuf 1903-04, pp. XVI, XVIII (repr.); Sutter 1905, p. 18, p. 21; Chabeuf 1913, pp. 77-78; Chabeuf 1914, p. 244 (repr.); Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Magnin 1933, p. 302; Boyer 1936, p. 220; Electa 1949, tav. 63; Masciotta 1955, tav. 127; Boyer 1956, p. 420; Bénézit 1976 IV, p. 579; Sandström 1979, pp. 125-126; Laveissière 1980, p. 223.

Ce portrait, ni signé ni daté,est sans aucun doute un autoportrait. On n'a qu'à regarder le frontispice de Baudot 1847 (cf ci-dessus "Iconographie") pour reconnaître la personnage.

Le portrait est exécuté dans la tradition du style Rococo avec des contours souples et l'intimité que l'artiste a créée entre le portrait et le spectateur.

- Le portrait fut copié par un peintre italien du nom de Panini en 1879 (B. 31 x 25, Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. 299). Cette copie fut commandée par Alfred Chevrot, petit-neveu de Gagneraux et offert au Musée en 1879.
  BIBLIOGRAHPIE: Benoit 1897, p. 295 (repr. fig. 25 "*Portrait d'inconnu*", ne mentionnant pas qu'il s'agit d'une copie); Baudot 1889 (frontispice); Laveissière 1980, p. 223.

27. *PORTRAIT D'HOMME* (fig. 83)

T. H. 58; L. 48 (ovale)
Chambéry, Musée des Beaux-Arts, inv. 306/1032

HISTORIQUE: Coll. Hector Garriod; Don Garriod 1869.

BIBLIOGRAPHIE: Carotti 1911, p. 146; Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Sandström 1979, p. 125 (repr. fig. 11); Laveissière 1980, p. 223.

Bien qu'il ne soit pas possible d'identifier ce portrait, il fut sans doute exécuté à Florence. En effet, Hector Garriod (1804-1886) y vécut toute sa vie et son beau-père fut le médecin florentin Lazzerini ou Lazzaretti (Comm. personnelle de Mlle Jacquemin, cf Sandström 1979, p. 125), qui avait des relations françaises (Ingres dessina son portrait au moins deux fois).

Ce portrait est fait dans le même style intime que l'*Autoportrait* (n° 26) et fait penser à la technique du pastel. Non seulement l'homme a la même pose, mais il est aussi vêtu de la même façon (jabot blanc et habit brun) que l'artiste lui-même dans son *Autoportrait*.

28. *PHAËTON EFFRAYÉ PAR LE SIGNE DU LION* (fig. 89)

B. H. 40; L. 58
S.D.b.g.:*B Gagneraux 1795*
Macon, Musée municipal des Ursulines, inv. BA1 626

HISTORIQUE: Exécuté pour la princesse Sophie Albertine. N° 57 de l'inventaire après décès de la princesse (Granberg 1931 III, p. 38). En 1849 le tableau appartenait à C.-F. Bohnstedt (exp. Stockholm 1849); depuis le moment où le tableau est entré dans la collection Meindorff il suit l'historique du n° 20.

EXPOSITION: Stockholm 1849 n° 148

BIBLIOGRAHPIE: Granberg 1931 III, p. 38; Cuzin 1972, p. 465 (repr. fig. 5); Sandström 1972, pp. 77-78; Lacambre 1972, p. 465; Sandström 1979, pp. 124-125 (repr. fig. 8); Laveissière 1980, p. 223.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 420

Nous avons nous-même pu vérifier sur le tableau la date de 1795, sur laquelle nous avions précédemment certains doutes (Sandström 1979, pp. 124-125)

Le sujet est tiré des Métamorphoses d'Ovide, livre II, et montre le moment ou Phaéton voit les terribles signes du Zodiaque, juste avant de perdre les rênes et donc aussi le contrôle des chevaux. Ainsi, Gagneraux a choisi le moment le plus important de l'histoire de Phaéton. Le coloris qui se base sur le rouge et le jaune soulève l'intensité de l'action et fait de ce tableau un des plus violents dans l'oeuvre de Gagneraux. Gagneraux a su exprimer cette violence non seulement dans le coloris mais aussi dans la composition qui souligne le frayeur de Phaéton en utilisant la position oblique des chevaux. Ce type de composition était déjà utilisé à l'époque de l'Antiquité et existe sur des fresques.

- En 1811 Anders Hoffman exposa un tableau intitulé *Phaéton conduisant les chevaux du soleil* à l'exposition de l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm (Hultmark 1935, p. 141). Ce tableau était dans le commerce suédois en 1962 (fig. 90).

- Un tableau de Jonas Åkerström, *Phaéton conduisant les chevaux du soleil* (B. 44 x 54) figura dans le commerce suédois en 1891.

29. *PAYSAGE D'ITALIE (Moine qui lit)* (fig. 95)

T. H. 41; L. 32
S.D.b.g.: *B Gagneraux 1795*
Montpellier, Musée Fabre, inv. 825-I-96

CATALOGUES: 1830 n° 142; 1904 n° 249; 1926 n° 548.

HISTORIQUE: Acquis par le peintre Xavier Fabre, probablement à Florence. Au Musée avec toute la collection Fabre en 1825.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. VIII, Chabeuf 1913, p. 78; Bénézit 1976 IV, p. 579; Sandström 1979, p. 124 (fig. 7); Laveissière 1980, p. 223.

Cette peinture semble être inspirée d'un livre *"avec de Saints dans la Solitude"* classé sous le n° 31 dans l'inventaire après décès de Gagneraux (LVI).

Nous notons la rareté des paysages dans l'oeuvre de Gagneraux. La grandeur du paysage par rapport au moine indique un sentiment romantique chez Gagneraux.

30 a. *COMBAT DE CAVALIERS* (fig. 53)

T. H. 36; L. 42
S.D.b.g.: *B. Gagneraux 1795*
Florence, Galerie des Offices, inv. 983 (1890)

HISTORIQUE: Provient de la Guardaroba 10.5.1796; Giornale d'entrata 20 mai 1796, c. 54 r. C'est probablement ce tableau qui est classé sous le n° 2 dans l'inventaire après décès de Gagneraux (App. LVI). Le tableau fut donc vendu par Bénigne-Claude Gagneraux.

EXPOSITION: Florence 1977 n° 152 (repr.)

BIBLIOGRAPHIE: Chennevières-Pointel 1850 II, p. 68; Dussieux 1856, p. 283; Baudot 1889, p. VIII, p. 42; Boyer 1936, p. 219; Beaucamp 1939 I, p. 134 note 3; Boyer 1955, p. 52; Bénézit 1976 IV, p. 579; Sandström 1979, p. 124; Laveissière 1980, p. 223.

La composition du tableau fait penser à plusieurs peintres baroques, par exemple à Johan Philip Lemke. Gagneraux s'est inspiré du dessin de Rubens d'après *La Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci. (On le voit surtout si l'on regarde ce dessin dans un miroir, ce qui nous fait croire que Gagneraux a vu une gravure d'après ce dessin.)

Etant donné le fond architectural, il est probable que Gagneraux ait voulu rendre une bataille précise, mais il n'est pas possible d'identifier l'architecture. Rappelons que c'est à cette époque que Gagneraux pensait exécuter une série de batailles de l'histoire de Suède.

30 b. *COMBAT DE CAVALIERS (Choc de Cavalerie)* (fig. 54)

B. H. 38; L. 48
S.b.g.: *B Gagneraux*
Montpellier, Musée Fabre, inv. 825-I-95

CATALOGUES: 1830 n° 141; 1904 n° 248; 1926 n° 547.

HISTORIQUE: Voir n° 29.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. VIII; Bénézit 1976 IV, p. 579; Sandström 1979, p. 125 (fig. 9); Laveissière 1980, p. 223.

Réplique très proche du tableau précédent.

31. *ESQUISSE DE BATAILLE* (fig. 55)

B. H. 21; L. 33
S.b.m.: *B Gagneraux*
France, Coll. privée

HISTORIQUE: Appartient aux descendants de Gagneraux.

EXPOSITION: Dijon 1961 n° 99

OEUVRE EN RAPPORT: N° 98

La composition est très proche du n° 30 mais l'action principale se passe à gauche du tableau. Comme dans le tableau précédent l'architecture au fond est décrite soigneusement et il soit que ce tableau aurait été une première idée pour un tableau de bataille.

32. *UN MAGICIEN* (fig. 91)

T. H. 27; L. 45
Milan, Bibliothèque Ambrosiana, inv. 606

CATALOGUES: Ratti 1907, n° 27 (où Gagneraux reçoit le prénom Francesco, peut-être un malentendu pour francese); Galbiati 1951, p. 165 (où il a encore ce prénom).

HISTORIQUE: Don Pecis 1827

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 45; Bénézit 1976 IV, p. 579.

Le tableau correspond probablement au n° 42 du catalogue de Gagneraux, 1794 à M.***, avec les mesures un pied 1/2 sur 1 pied 3 pouces (env. 49 x 40) (Baudot 1889, p. 45).

Ce tableau semble inspiré d'une *Tentation de S. Jérôme*, un homme âgé entouré de monstres.

La composition se base sur des cercles, ce qui est très rare dans l'oeuvre de Gagneraux. Ces cercles augmentent le sentiment de sorcellerie; l'un après l'autre les monstres sont évoqués par la baguette magique. Le magicien tranquille est maître de la situation mais hésite un moment devant la terrible gorgone. Le coloris qui se base sur des tons rouges souligne l'intensité du sujet.

- En 1792 Gagneraux exécuta un *Magicien* pour un comte Rezzonico. Bien que d'après Gagneraux lui-même il différait de celui-ci, les deux tableaux traitaient certainement le même sujet. D'après Baudot (1889, p. 43) ce tableau mesurait 1 pied 1/2 sur 1 pied 3 pouces sans indication du format (env. 49 x 40).

33 a. *BACCHANALE* (fig. 99)

T. H. 40; L. 58
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. Br 4.

HISTORIQUE: Coll. Henri Breuil; Legs Breuil 1972.

EXPOSITIONS: Dijon 1969 n° 5 (repr. pl. V); Dijon 1973 n° 4.

BIBLIOGRAPHIE: Laveissière 1980, p. 223.

Le sujet semble être inspiré des nombreuses bacchanales antiques exécutées en relief, en camées etc., et aussi des oeuvres de Poussin.

La composition est, elle aussi, basée sur des reliefs antiques. Une ligne vigoureuse va vers la droite. Le coloris est très dur, chose exceptionnelle pour Gagneraux. Nous n'osons pas affirmer que cette dureté est due à la maladie de Gagneraux à Florence, car le tableau n'est pas daté. Il se pourrait aussi que quelqu'un (Bénigne-Claude peut-être) ait detouché les couleurs plus tard.

33 b. *BACCHANALE* (inachevée, fig. 100)

T. H. 75; L. 100
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 215

CATALOGUES: 1842 n° 45; 1860 n° 62; 1869 n° 67; 1883 n° 298; 1914 sans n° p. 194 (repr.); 1933 n° 298 (repr.): 1968 n° 215.

HISTORIQUE: Ce tableau correspond probablement au n° 26 de l'inventaire après décès de Gagneraux (App. LVI) et fut apporté à Dijon par Bénigne-Claude Gagneraux. Acquis par le Musée de M. Févret de Saint Mémin, conservateur au Musée, auquel B.-C. Gagneraux l'avait donné en 1834 (Févret de Saint Mémin 1942, pp. 18-19).

EXPOSITIONS: Paris 1931 n° 20; Paris 1936 n° 61; Bordeaux 1958 n° 77; Dijon 1961 n° 105 (repr. pl. XIII); Dijon 1965 I n° 268; Dijon 1965 II n° 22 (repr, pl. XII); Mayence 1966 n° 5 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: Févret de Saint Mémin 1842, pp. 18-19; Pesquidoux 1857, p. 218; Clément de Ris 1872, p. 156; Baudot 1889, p. 35, pp. 46-47; Chabeuf 1913, pp. 78-79 (fig. 20); Chabeuf 1914, p. 244 (repr.); Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67; Magnin 1933, pp. 301-302 (repr.); Nicolle 1931 II, p. 127; Quarré I 1959, p. 121 (repr. fig. 3); Bénézit 1976 IV, p. 579; Sandström 1979, p. 126 (repr. fig. 12); Laveissière 1980, p. 223; Munière 1980, pp. 59-60 (repr.).

La carrière de Gagneraux commence et finit avec des bacchanales. Ce tableau, resté inachevé sur un chevalet le jour de la mort de Gagneraux, était d'après le catalogue 1842 destiné au Cabinet de l'Empereur d'Allemagne, ce qui n'a pas pu être vérifié.

Dans ce tableau nous voyons comment Gagneraux préparait ses toiles. Il peint le sujet en grisaille, avec des touches légères et distingue bien les détails et les expressions. La grisaille fait penser à de la porcelaine; elle fait voir le sujet en relief et plusieurs tableaux de Gagneraux auraient sans doute fournis de bonnes modèles de porcelaine. Il est curieux qu'aucune de ses oeuvres n'ait été utilisée à cette fin.

Cette réplique montre qu'en exécutant ses répliques il faisait souvent des echangements. Bien que la composition ne se distingue pas beaucoup, presque tousles détails ont été changés surtout les expressions de visages, les ornements etc.

Ce tableau a toujours été considéré comme l'un des chefs-d'oeuvre de Gagneraux, par exemple par Jeanne Magnin (1933, pp. 301-302) qui par ailleurs n'aime pas beaucoup Gagneraux.

Silène ivre appuyé sur une Panthère, détail du sujet principal de la *Bacchanale*. Vente 13 mars 1848, Dijon, Gagneraux puîné, n° 6 " *fragment de Bacchanale, grisaille*". Probablement aussi vente 9 avril 1883, Beaune, Felix Baudot, n° 150. En 1889, le tableau était dans la collection d'Alfred Chevrot (Baudot 1889, p. 47). Ces ventes sont signalées dans Laveissière 1980, p. 224.

TABLEAUX NON RETROUVÉS

Sujets religieux

34. *SAINT ANDRÉ S'APPUYANT SUR SA CROIX*

HISTORIQUE: Tableau avec lequel Gagneraux remporta un Accessit en 1771.

BIBLIOGRAPHIE: APB 1772, p. 189, p. 193; Laveissière 1980, p. 223

35. *LOTH ET SES FILLES*

HISTORIQUE: Tableaux figurant à l'exposition qui suivit le concours annuel à Dijon.

BIBLIOGRAPHIE: APB 1772, p. 191; Laveissière 1980, p. 223

36. *LES DISCIPLES D'EMMAÜS*

HISTORIQUE: Voir n° 34

BIBLIOGRAPHIE: Voir n° 34

37. *JESUS EN CROIX*

HISTORIQUE: Tableaux figurant à l'exposition qui suivit le concours annuel à Dijon en 1772. "*Jésus en croix, au pied de laquelle étoit la Vierge, Saint Jean & la Magdeleine; ce tableau a de hauteur trois pieds sur deux pieds et demi* /env. 97 x 81/" (APB 1774, p. 172)

BIBLIOGRAPHIE: APB 1774, p. 172; Laveissière 1980, p. 223

38. *LA VIERGE TENANT DANS SES BRAS SON ENFANT*

HISTORIQUE: Tableau figurant à l'exposition qui suivit le concours annuel à Dijon en 1772, "*ce tableau a de hauteur trois pieds sur deux de large* /env. 97 x 65/" (APB 1774, p. 172)

BIBLIOGRAPHIE: Voir n° 37

39. *JESUS DESCENDU DE LA CROIX ET ENTOURÉ D'ANGES*

HISTORIQUE: Tableau figurant à l'exposition qui suivit le concours annuel à Dijon en 1772, "*deux pieds sur dix-huits pouces* /env. 65 x 40/" (APB 1774, p. 172)

BIBLIOGRAPHIE: Voir n° 37

40. *SAINTE ANNE ET LA VIERGE*

HISTORIQUE: Tableau figurant à l'exposition qui suivit le concours annuel à Dijon en 1772, "*de quatre pieds sur trois* /env. 130 x 97/" (APB 1774, p. 172)

BIBLIOGRAPHIE: Voir n° 37

Sujets tirés de l'histoire et de la littérature

41. *ALEXANDRE ENTRANT DANS LA TENTE DE DARIUS*

HISTORIQUE: Tableau figurant à l'exposition qui suivit le concours annuel à Dijon en 1773: "*un grand tableau à l'huile, de cinq pieds & demi de long sur quatre de haut* / env. 130 x 178/" (APB 1775, p. 164)

BIBLIOGRAPHIE: APB 1775, p. 164; Laveissière 1980, p. 223

42.a. *MARCUS CURIUS REFUSE LES PRÉSENTS DES SAMNITES*

HISTORIQUE: Tableau avec lequel Gagneraux remporta le prix de Rome en 1776 (cf p. 17). Le tableau mesurait 3 pieds de hauteur sur 4 pieds de longueur (env. 97 x 130). Un tableau du Musée de Nancy sur le même sujet a les mêmes mesures. Pierre Quarré (1963, p. 124 note1) a lancé l'hypothèse que nous rejetons qu'il s'agirait du tableau de Gagneraux (cf pp. 17-18).

BIBLIOGRAPHIE: Paillet 1805, p. 66; Baudot 1889, p. 16; Quarré 1963, p. 124 note 1; Laveisière 1980, p. 223

42 b. *MARCUS CURIUS REFUSE LES PRÉSENTS DES SAMNITES*, esquisse

HISTORIQUE: Dans une lettre datée du 18 septembre 1776 (App. III) le baron de Joursanvault remercie Gagneraux d'une esquisse qui doit être l'esquisse pour le n° 42 a (voir p. 18).

43. *TÉLÉMAQUE SUR L'ÎLE DE CALYPSO*

HISTORIQUE: En partant de Rome Gustave III laissa trois commandes à Gagneraux (n° 3a et n° 5b) dont une pour ce tableau. Après que le tableau eût été envoyé en Suède, le Roi le donna au baron Evert Taube (nous ne savons pas quand, peut-être en même temps que *L'Education d'Achille*, n° 5b), après quoi le tableau vint au château de Löfstad (cf n° 4). Il fut vendu au XIXe siècle (Romdahl 1913, p. 67). Par une aquarelle, exécutée en 1812 par le duc d'Aumont de Pienne et qui montre l'antichambre du château de Löfstad, nous pouvons nous faire une idée de ce tableau (fig. 25) (Sandström 1972, p. 68, Sandström 1980, pp. 30-31, fig. 6).

Voici la description du tableau faite par Piranesi dans une lettre adressée à C.F. Fredenheim en juillet 1784: "*Il* /Gagneraux/ *m'a fait voir aussi l'esquisse de tableau qui fera pendant a celui d'Oedipe. Le sujet est pris dans Télémaque /.../ Calypso /.../ assise negligemment à côté des autres nymphes sur un gazon, et appuyé sur une jeune fille: elle tient la couronne de l'amour dans ses mains et sa lyra à côté d'elle. D'autres nymphes jettent des fleurs sur l'amour qui vole dans les bras de Télémaque. Dans le fond est la mer avec un paysage agréable. Sur le second plan une table servie par des jeunes filles, et Mentor tristement appuyé contre une chèvre.*" (Sand-

ström 1972, p. 68)

Le tableau est également mentionné dans une lettre de Sergel datée du mois d'avril 1784 (Lundström 1914, pp. 40-41) et dans une lettre de Gagneraux à Evert Taube (App. XXIII).

BIBLIOGRAPHIE: Romdahl 1913, p. 67; Lundström 1914, pp. 40-41; Sandström 1972, p. 68; Sandström 1980, pp. 30-31

44 a. *LE BAPTÊME DE CLORINDE PAR TANCRÈDE*

Cat. Gagneraux: 12 (1789) *"Toile empereur (c'est-à-dire toile dorée avant d'y poser les couleurs) à M. de Tourne à Genève"* (Baudot 1889, p. 41)

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 41

Ce tableau est le seul qui traite un sujet pris du Tasse. L'idée en vint à Gagneraux en 1786 (App. XXV) et le tableau devait être peint pour Gustave III.

44 b. *LE BAPTÊME DE CLORINDE PAR TANCRÈDE*, esquisse

HISTORIQUE: *"l'esquisse appartient à M. Ducros"* (Baudot 1889, p. 41)

45. *VÉNUS BLESSÉE PAR DIOMÈDE EST TRANSPORTÉE DANS L'OLYMPE PAR IRIS*

Cat. Gagneraux: 31 (1792) *"pour la princesse de Suède"* (Baudot 1889, p. 43)

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1856, p. 468; Baudot 1889, p. 43; Laveissière 1980, p. 223

OEUVRE EN RAPPORT: N° 465

Scènes mythologiques

46. *HERCULE COMBATTANT LE CHIEN CERBÈRE*

HISTORIQUE: *"Le sujet des Prix pour le concours de Peinture et Sculpture de l'année 1773, étoit une figure représentant le moment où Hercule, à sa descente aux Enfers, combat le chien Cerbère /.../. Le premier Prix pour la Peinture a été adjugé à M. Bénigne Gagnerot, de Dijon."* (APB 1775, p. 162)

BIBLIOGRAPHIE: APB 1775, p. 162; Baudot 1889, p. 3; Laveissière 1980, p. 223

47. *L'ENLÈVEMENT DE GANYMÈDE*

HISTORIQUE: Gagneraux dit dans une lettre adressée au baron de Joursanvault du 2 juillet 1782 qu'il va *"commencer un tableau de l'Enlèvement de Ganymède pour un seigneur hollandais, homme de beaucoup de gout"* (App. XXII). Il s'agit sans doute du même seigneur hollandais dont il est question dans une lettre de Gagneraux à Desvoge du 29 octobre 1782 (App. XXIII), et

pour lequel le peintre devait faire deux tableaux.

48 a. *LE NID D'AMOURS*

Cat. Gagneraux: 24 (1791). Un des trois petits tableaux faits pour Monsieur de Souza, ambassadeur de Portugal à Rome *"1 pied 1/2 sur 1 pied 3 pouces* /env. 40 x 49, format connu grâce à la gravure n°471/" (Baudot 1889, p. 43)

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 43; Laveissière 1980, p. 223

OEUVRE EN RAPPORT: N° 471

48 b. *LE NID D'AMOURS*

Cat. Gagneraux: 30 (1792): repétition de *"même grandeur au duc régent de Sudermanie"* (Baudot 1889, p. 43).

HISTORIQUE: Le tableau fut placé dans la Salle de billard du château de Rosersberg (Hammarskiöld 1821, pp. 32-33) puis voir n° 22 (la réplique).

BIBLIOGRAPHIE: Hammarsköld 1821, pp. 32-33; Sander 1880, p. 15; Baudot 1889, p. IX, p. 43; Sandström 1972, p. 72; Sandström 1979, p. 121; Laveissière 1980, p. 223

48 c. *LE NID D'AMOURS*

Cat. Gagneraux: 37 (1793), même grandeur que le n° 48 a (Baudot 1889, p. 44)

HISTORIQUE: Ce tableau appartenait en 1889 à la famille d'Henri Baudot (Baudot 1889, p. 45) et fut vendu à Dijon en 1892 (Chabeuf 1914, p. 244; Sandström 1979, p. 122).

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 45; Chabeuf 1914, p. 244; Sandström 1979, p. 122

- Sander (1880, p. 15) mentionne que Gagneraux exécuta à Florence un *Nid d'Amours* pour le baron d'Armfelt. Nous n'avons pas pu le vérifier et en doutons.

49. *L'ÉDUCATION DE JUPITER*

Cat. Gagneraux: 36 (1793): *1 pied 3 pouces sur 1 pied 1 pouce* /env. 35 x 40, format connu grâce à la gravure n° 469/ *à M. Sergell*" (Baudot 1889, p. 44).

HISTORIQUE: Envoyé en Suède en même temps que le n° 22 (App. XLVIII, Sandström 1979, pp. 121-122)

BIBLIOGRAPHIE: Dussieux 1856, p. 468; Baudot 1889, p. 44; Brising 1914, p. 145; Josephson 1956, p. 315; Quarré 1961, p. 133; Sandström 1972, p. 78; Sandström 1979, pp. 121-122

OEUVRE EN RAPPORT: N° 469

50. *SACRIFICE À VÉNUS*

HISTORIQUE: Figure dans le"*Catalogue des Tableaux /.../ remis au Musée Arlaud par MM les Conservateurs du Musée Cantonal*/Lausanne//.../ *le 10 août 1841*" sous le n° 15 de la collection Ducros et fut inscrit dans 'inventaire du Musée Arlaud en 1816. Le tableau mesurait 24 *"pieds du roi" de haut sur 25 de large en ovale"*. (MS du Musée Cantonal de Lausanne, qui nous a fourni ces indications).

51. *SACRIFICE À L'AMOUR*

HISTORIQUE: Figure dans le même catalogue que le tableau précédent sous le n° 16. 34 x 26 *"pieds du Roi"*.

Le tableau peut être en rapport avec le dessin n° 82 de notre catalogue.

Sujet divers

52. *MARS SE REPOSANT SUR LES ARMES DES CONDÉ*

HISTORIQUE: Le sujet du concours de peinture et sculpture à Dijon en 1772 était: *Une figure représentant Mars; ce Dieu se reposait sur les armes de Condés, & tenoit plusieurs couronnes méritées par les belles actions des Héros de cette illustre Maison. Autour des armes étoit écrit ce vers de Virgile: Meritos indicit honores, et dans un trépied le Dieu brûloit de l'encens. /.../ Le premier pour la Peinture a été adjugé à M. Nicolas Dubois, de Dijon, & l'Accessit à M. Gagnerot, de Dijon."*(APB 1774, pp. 169-170)

BIBLIOGRAPHIE: APB 1774, pp. 169-170; Laveissière 1980, p. 223

53. *L'HYMEN*

HISTORIQUE: Cité par Cornereau 1890, p. 291 ayant sa place dans le Salon de l'appartement de l'Elu du clergé. Mentionné par Laveissière 1980, p. 223

54. *L'ECOLE D'AMOUR*

HISTORIQUE: Voir n° 53

55. *FOIRE DE CHEVAUX*

HISTORIQUE: Tableau figurant à l'exposition qui suivit le concours annuel à Dijon en 1774, *"un grand tableau de quatre pieds & demi de largeur, sur trois pieds & demi* /env. 113 x 146/ /.../ *peint à l'huile"* (APB 1776, p. 178)

BIBLIOGRAPHIE: APB 1776, p. 178, Laveissière 1980, p. 223

56. *TÊTE DE CHEVAL NOIR*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puîné n° 2 (signalé par Laveissière 1980, p. 224);*"études d'après nature"* appartenait en 1889 à A. Chevrot, petit-neveu de l'artiste (Baudot 1889, p. 46).

57. *TÊTE DE CHEVAL BLANC*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puîné n° 4 (signalé par Laveissière 1980, p. 224); appartenait en 1889 à A. Chevrot (Baudot 1889, p. 46).

58. *BATAILLE*

Cat. Gagneraux: 19 (1790): *"3 pieds 4 pouces sur 2 pieds 8 pouces en travers* /env. 86 x 108/ *à M. Ducros"* (Baudot 1889, p. 42).

59. *LION DE GRANDEUR NATURELLE AVEC PAYSAGE*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puîné n° 3.

BIBLIOGRAPHIE: Laveissière 1980, p. 224

60 a. *TÊTE DE JEUNE HOMME QUI LIT*

HISTORIQUE: Mentionné dans le catalogue de Gagneraux comme étant exécuté en 1787. Fait en *"grandeur naturelle: appartient à M. de Campan, maitre d'hôtel de la reine de France"* (Baudot 1889, p. 40).

60 b. *GARÇON LISANT DANS UN LIVRE*

HISTORIQUE: Dans l'inventaire après décès de la princesse Sophie Albertine de Suède, n° 53, évalué à 50 Rixdales (Granberg 1931, III, p. 38); 19 août 1892, Helsingborg, vente Jeanette Stenbock, n° 22: *"Bröstbild af en gosse / buste d'un garçon/"*.

BIBLIOGRAPHIE: Granberg 1931 III, p. 38

61. *PORTRAIT DE M. CASE*

Cat. Gagneraux: 13 (1789): *"figure entière, 2 pieds 1/2 sur 2, en travers* /env. 65 x 81/" (Baudot 1889, p. 41)

62. *LE JEUNE DESSINATEUR*

HISTORIQUE: 4-9 avril 1872, Dijon, vente De Laloge, n° 172 *"T. 0,45 x 0,37"*,

BIBLIOGRAPHIE: Laveissière 1980, p. 224

63. *JEUNE FILLE QUI RÊVE OÙ TOUS LES SONGES SONT PERSONNIFIÉS*

HISTORIQUE: Exécuté pour M. de Souza, ambassadeur de Portugal à Rome, mêmes mesures que le n° 48 (Baudot 1889, p. 43)

64. *LA GIRANDOLE*

"d'un effet surprenant par le célèbre Gagneraux". Mentionné dans *L'Etat des objets que les frères Piranesi /.../ avoient laissés à Rome*, signé du 22 décembre 1800 (C.D. XVII, p. 271)

BIBLIOGRAPHIE: C.D. XVII, p. 271; Boyer 1936, p. 214; Wollin 1935, p. 170 note 12

65. *TEMPLE*

HISTORIQUE: 6 août 1810, vente anonyme, Amsterdam (Lugt 7844) n° 35 *"Hoog 23 breed 32 duiman Dock. Een prachtige Tempel, worin cene Historieele Ordonnantie verscheidene Beelden is vorrgefveld, Meesterlijk behandeld"*.

66. *MONUMENT DE ROME*

HISTORIQUE: 8 février 1883, Dijon, vente /Pierre/ Jeantet, n° 3, *"toile"* (Laveissière 1980, p. 224)

67. *UNE ALLEGORIE*

HISTORIQUE: Exécuté pour la princesse Sophie Albertine, probablement en même temps que *Phaéton effrayé par le signe du Lion* (n° 27) (Sandström 1972, p. 77).

BIBLIOGRAPHIE: Granberg 1931 III, p. 38; Sandström 1972, p. 77; Sandström 1979, p. 126

DESSINS

68. *PORTRAIT DE FRIBOURG* (fig. 108)

Sanguine, découpé et recollé sur papier
H. 8,7; L. 12 (avec le support)
Inscription sur le support: *Portrait du nommé Fribourg - modèle vivant de l'Ecole de dessin, fait par Bénigne Gagneraux, en 1774.*
Marque: b.g. Bibliothèque de Dijon (Lugt 675 b).
Dijon, Bibliothèque Municipale, Inv. 989, p. 99 verso.

HISTORIQUE: Coll. Adrien Baudot, Dijon; Legs A. Baudot 1857.

Ce dessin, exécuté l'année où Gagneraux gagna le premier prix au concours à l'Académie de Marseille (cf ci-dessus p. 16), montre la sureté dans le dessin que Gagneraux développa tôt dans sa carrière.

69. *TORSE DU LAOCOON* (fig. 111)

Fusain et sanguine estompés, sur quatre feuilles contrecollées
H. 88; L. 68,5
Inscription au verso h.g.: *Bénigne Gagneraux*
Marque: b.d. Musée des Estampes (Lugt 675 c)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E S 46

HISTORIQUE: Coll. Anatole Devosge; Legs Devosge 1850.

70. *LE GLADIATEUR BORGHÈSE* (fig. 113)

Sanguine, sur quatre feuilles contrecollées
H. 94,5; L. 69,5
Inscription au verso h.g.: *Bénigne Gagneraux*
Marque: b.m. Musée des Estampes (Lugt 675 c)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E S 46

HISTORIQUE: Voir n° 69

Il est très probable que Gagneraux pensionnaire de l'Ecole de Dessin de Dijon à Rome, envoya les dessins n^{os} 69 et 70 à Devosge pour montrer les progrès qu'il faisait dans ses études et pour que les élèves de l'Ecole puissent les copier. En effet, les modèles choisis sont deux des plus importantes statues dans les collections romaines.

Les dessins montrent bien l'habileté du jeune Gagneraux comme dessinateur. La ligne vigoureuse et sûre, jointe à l'ombrage bien travaillé, nous laisse comprendre les espoirs que l'on fondait sur le jeune homme.

71 a. *JEUNE SATYRE DEBOUT JOUANT DE LA FLÛTE, de face* (fig. 112 a)

Plume et encre noire sur traits de pierre noire.
H. 21,3; L. 16,2
Marque; b.d. Musée de Dijon (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 307:3

HISTORIQUE: Coll. Alfred Joliet; Legs A. Joliet 1928.

71 b. *JEUNE SATYRE DEBOUT JOUANT DE LA FLÛTE, de profil* (fig. 112 b)

Plume et encre noire sur traits de pierre noire
H. 21,3; L. 16,2
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 307.4

HISTORIQUE: Voir n° 71 a.

Ces deux dessins sont des études d'après une statue antique. A Rome il existait deux statues montrant un satyre (ou un faune) jouant de la flûte, dans les collections Capitoline et Giustiniani, mais les dessins ne correspondent tout à fait ni à l'un ni à l'autre.

72. *LE REPOS EN EGYPTE* (fig. 115)

Lavis d'encre noire, rehauts de gouache blanche sur quelques trais de pierre noire, papier bleuté.
H. 26,7; L. 19,6
Marque: b.g. Bibliothèque Nationale de Madrid (Lugt 399)
Madrid, Bibliothèque Nationale, inv. 9088

HISTORIQUE: Coll. Madrazo.

BIBLIOGRAPHIE: Barcia 1906, pp. 783-784.

Ce dessin qui montre la Sainte Famille autour d'une fontaine avec un obélisque et une pyramide dans le fond, semble être copié ou inspiré d'un tableau non identifié de la fin du XVIe siècle.

73. *LE REPOS EN EGYPTE* (fig. 114)

Lavis d'encre noire rehaussée de gouache blanche sur quelques traits de pierre noire, papier bleuté
H. 26,7; L. 19,6
Madrid, Bibliothèque Nationale, inv. 9089

HISTORIQUE: Voir n° 72.

BIBLIOGRAPHIE: Barcia 1906, pp. 783-784.

Ce dessin qui montre la Vierge et l'Enfant à côté d'une fontaine, semble, comme le n° 72, être copié ou inspiré d'un tableau non identifié de la fin du XVIe siècle.

Les dessins n^os 72 et 73 sont de qualité médiocre et pourraient avoir servi de "souvenirs" à un voyageur qui les avait achetés de Gagneraux. Les rapports de Gagneraux avec l'Espagne ne sont pas connus.

74. *BORÉE ET ORITHYE* (fig. 117)

Plume et encre noire sur traits de pierre noire
H. 19,9; L. 26,2
Marques: b.g. *C* (Lugt 2073); b.d. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 306 d.

HISTORIQUE: Collection Chennevières;4-7.41900 (IV), Paris, Vente Chennevières (Lugt58018); Coll. Alfred Joliet; Legs A. Joliet 1928.

Le sujet est pris des Métamorphoses d'Ovide, chant VI. Inspirée par l'Antiquité, la composition a du relief et l'exécution en est ferme.

75. *LA MÉTAMORPHOSE DE DAPHNÉ* (fig. 134)

Plume et encre noire sur traits de pierre noire
H. 20; L. 27,2
Inscription b.d.: *Gagneraux*
Marques: b.g. *C* (Lugt 2073); b.d. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 306 e.

HISTORIQUE: Voir n° 74.

Le sujet semble être une interprétation libre de l'histoire d'Apollon et de Daphné citée dans les Métamorphoses d'Ovide, chant I, où Daphné, poursuivie par Apollon, demande à son père, le fleuve Pénée de la sauver; elle est alors transformée en laurier. Le dessin de Gagneraux pourrait montrer Pénée qui sauve Daphne déjà métamorphosée sur un char prêt à plonger dans le fleuve.

76 a. *FESTIN DES DIEUX CHAMPÊTRES* (fig. 50)

Plume et encre noire, lavis d'encre noire
H. 68; L. 103
S.D.b.g.: *Gagneraux fecit 1782*
Helsinki, Musée National (Fölisön), inv. 2988:4

HISTORIQUE: Coll. Armfelt n° 171; Vente Carl Axel Armfelt 1925; Acquis par le musée en 1931.

BIBLIOGRAPHIE: Armfelt 1919, p. 96.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 15.

Ce dessin peut donner une idée des décorations que Gagneraux exécuta en 1783-84 dans un cabaret près des Thermes de Dioclétien (cf. ci-dessus pp. 38-39). Il a servi d'esquisse pour le tableau n° 15, exécuté en 1790-91.

76 b. *FESTIN DES DIEUX CHAMPÊTRES* (fig. 49)

Plume et encre noire et brune
H. 45; L. 60
S.b.g.: *Gagneraux*
Marque: b.d. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 689

CATALOGUES: 1869 n° 1111; 1883 n° 689.

HISTORIQUE: Voir n° 69.

EXPOSITION: Dijon 1961 n° 104.

Ce dessin est un ébauche du dessin précédent qui en diffère par de légers détails.

77. *LE CORTÈGE DE BACCHUS*

Pierre noire
H. 24,3; L. 35,6
Marque: b.g. *Bibliothèque de Dijon* (Lugt 675 b)
Dijon, Bibliothèque Municipale, inv. 3012

HISTORIQUE: Coll. Virely, Legs Virely 1943.

Ce dessin est probablement inspiré d'un bas-relief antique. Il peut, comme le n° précédent, donner une idée de ce que furent les décorations au cabaret près des thermes de Dioclétien. Selon Bertrand (cf. ci-dessus p. 38) l'une de ces décorations avait pour sujet un train de Bacchus.

78 a. *OEDIPE AVEUGLE RECOMMANDE SA FAMILLE AUX DIEUX* (fig. 4)

Plume, encres brune et grise, et pierre noire
H. 30,2; L. 44,8
Stockholm, Nationalmuseum, inv. 153/79

HISTORIQUE: Dans le commerce en Angleterre; au musée depuis 1978.

EXPOSITION: Londres 1975 n° 33 (repr.)

BIBLIOGRAPHIE: Nationalmuseum, Bulletin vol 4, n° 1, Stockholm 1980, pp. 9-10 (repr.)

OEUVRE EN RAPPORT: N° 1

Ce dessin est une première ébauche pour le tableau n° 1. L'expression d'Oedipe est la même que dans le tableau, mais le placement des enfants n'est pas encore définitif. Les personnages sur les deux côtés ont la même place que sur le tableau, mais leurs expressions ont été changées dans le tableau. Le dessin n° 78 c étant daté de 1780, nous pensons que celui-ci a été fait à la même époque.

78 b. *OEDIPE AVEUGLE RECOMMANDE SA FAMILLE AUX DIEUX* (fig. 5)

Plume et encre noire, rehauts de blanc sur quelques traits de pierre noire, papier blanc teinté de lavis brun.
H. 37,7; L. 53,5
Marques: b.d. *MD* (Lugt 1863 b); b.d. *Musée de Dijon* (Lugt 675 d)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 894

HISTORIQUE: Voir n° 71.

Etude pour le groupe central du tableau n° 1. Le placement des personnages est définitif et leurs expressions sont proches de celles qu'ils ont sur le tableau. Il est probable que le dessin ait été exécuté en même temps que les n°s 78a et 78 c, dont vers 1780.

78 c. *OEDIPE AVEUGLE RECOMMANDE SA FAMILLE AUX DIEUX* (fig. 6)

Plume et encre noire, lavis d'encre brune et rehauts de blanc, papier blanc lavé de brun.
H. 64; L. 89,5
S.D:b.g.: *B Gagneraux 1780*
Marque: b.d. *Musée des Estampes* (Lugt 675 c)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E S 15

HISTORIQUE: Voir n° 69.

Ce dessin, daté de quatre ans avant le tableau n° 1, est un des premiers à avoir jamais été exécutés sur un sujet qui, par la suite, aura un certain succès (cf n° 1 et p. 76). Les expressions et le placement des personnages du premier plan sont les mêmes que dans le tableau, à l'exception de Crëon, qui a ici une expression plus théâtrale. Dans le fond l'architecture à gauche a été changée dans le tableau; sur le dessin il n'y a pas encore l'arc par lequel on voit les deux temples. Sur le dessin le temple rectangulaire a un ordre plutôt toscan, sans niches, et le temple ressemblant à Panthéon se trouve sous le deuxième arc. La foule derrière l'autel fumant est plus nombreuse que sur le dessin.

78 d. *OEDIPE AVEUGLE RECOMMANDE SA FAMILLE AUX DIEUX* (fig. 7)

Plume et encre brune, lavis d'encre brune sur quelques traits de pierre noire
H. 62; L. 81
S.D.b.g.: *Gagneraux invenit et fecit Rome 1784*, titré *Oedipe aveugle qui reçoit ses enfants dans ses bras*
Helsinki, Nationalmuseum (Fölisön), inv. 2988:3

HISTORIQUE: Voir n° 76

BIBLIOGRAPHIE: Armfelt 1919, p. 95; Sandström 1972, p. 66.

Dessin exécuté la même année que le tableau n° 1. Les expressions et le placement des personnages principaux sont les mêmes que sur le tableau. Le changement le plus intéressant est l'expression d'Oedipe. Sur le tableau il ressemble à Laocoon (cf n° 1), un modèle du néo-classicisme, alors qu'ici il a plutôt la tête d'un Christ de douleurs, qui souvent dans des cas semblables était le modèle suivi avantle néo-classicisme.

A l'arrière-plan du dessin on ne retrouve pas l'architecture qu'il y a à gauche sur le tableau. Derrière Oedipe les colonnes ne sont pas cannelées, et à droite Gagneraux a légèrement indiqué des niches ou des absides qui font penser à l'architecture d'une église.

- *OEDIPE PARDONNANT À SES ENFANTS*

HISTORIQUE: Coll. Ménageot; 17 décembre 1816, Paris, vente Ménageot (Lugt 9015), n° 95 *"un dessin à la plume, lavé de bistre et de blanc, par Gagneraux"*(Willk-Brocard 1976 p. 124)

79. *L'EDUCATION D'ACHILLE* (fig. 23)

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
H. 67; L. 56
S.b.g.: *B Gagneraux invenit et fecit*, titré *L'Education d'Achille*
Helsinki, Nationalmuseum (Fölisön), inv. 2988:1

HISTORIQUE: Voir n° 76

BIBLIOGRAPHIE: Armfelt 1919, p. 95; Sandström 1972, p. 72.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 5

Le dessin diffère du tableau n° 5 surtout par le format qui est en hauteur tandisque le tableau est en largeur. Ici les diagonales sont plus marquées et les expressions plus vigoureuses, ce qui donne au dessin une force d'action plus sensible que dans le tableau.

80. *LA FORGE DE VULCAIN* (fig. 131)

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
H. 53; L. 71
S.b.g.: *Gagneraux*
Suède, coll. privée

HISTORIQUE: Coll. Armfelt n° 169; vente Carl Axel Armfelt 1925; acheté par le propriétaire actuel dans le commerce en Finlande.

BIBLIOGRAPHIE: Armfelt 1919, p. 96

Ce sujet qui était très populaire à la Renaissance et surtout pendant le Baroque, ne semble pas avoir inspiré beaucoup de peintres néo-classiques. Gagneraux semble avoir s'être inspiré du plafond de Carrache au Palais Farnèse , dont on sait qu'il étudia dès son arrivée à Rome (cf App. V).

81. *LA MORT DE LAUSUS* (fig. 130)

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
H. 56; L. 75
S.b.g. sur la bordure: *Gagneraux fecit*, titré: *La Mort de Laura* (lire: Lausus)
Suède, coll. privée

HISTORIQUE: Voir n° 80

BIBLIOGRAPHIE: Armfelt 1919, p. 96.

Le sujet est tiré de l'Enéide de Virgile, chant 10. Cet ouvrage fut très admiré à l'époque et les peintres y puisèrent de nombreux sujets (cf Bardon 1963, pp. 229-230).

Ce dessin est sans aucun doute inspiré des fameuses *"Funérailles de Méléagre"*, un bas-relief au Musée Capitolin. Il est intéressant de noter que ce dessin est le seul travail que Gagneraux ait fait dans ce genre, pourtant si populaire pendant le Néo-classicisme.Inspirés par la *Mort de Germanicus* de Poussin, presque tous les peintres néo-classiques ont peint leur héros mort.

82. *SACRIFICE À L'AMOUR* (fig. 104)

Plume et encre noire, lavis d'encre brune rehaussé de blanc
H. 45,5; L. 33,7
S.b.g. sur la bordure:*B Gagneraux fecit Romae*, titré b.m.*Sacrifice à l'Amour*
Stockholm, Nationalmuseum, inv. 1666/1875

HISTORIQUE: Coll. Johan Tobias Sergel; Legs de la famille de Sergel en 1875.

BIBLIOGRAPHIE: Josephson 1956, p. 315 (fig. 425); Quarré 1961, p. 133.

EXPOSITION: Bregenz et Vienne 1968-69 n° 234 (repr. fig. 269).

Ce dessin est collé sur un papier où est ébauché un héros mort, qui ressemble au n° précedent.

Ce type de sujet fut très populaire pendant le Rococo. Gagneraux a "modernisé" le sujet en y mettant par exemple le trépied, les vêtements et les coiffures inspirés de l'Antiquité.

- Ce dessin fut copié par un anonyme au XIXe siècle et la copie se trouve au Nationalmuseum, Stockholm (fig. 105).

- *SACRIFICE À L'AMOUR*

HISTORIQUE: Coll. Armfelt, n° 168, sign Gagneraux fecit, 1783. Dessin, bordure dorée; vente Carl Axel Armfelt 1925 (Armfelt 1919. p. 95).

83. *SATYRE QUI ESSAYE DE DÉROBER LES FLÈCHES À L'AMOUR ENDORMI* (fig. 47)

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
H. 28; L. 36 (ovale)
Helsinki, Nationalmuseum (Fölisön), inv. 2988:2

HISTORIQUE: Voir n° 76.

BIBLIOGRAHPIE: Armfelt 1919, p. 172.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 13

Un dessin dans le genre léger que Gagneraux peignit souvent. C'est un dessin préparatoire pour la tableau n° 13.

- *SATYRE DÉROBANT LES FLÈCHES DE L'AMOUR*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puiné, n° 8 (Laveissière 1980, p. 224).

84. *TÊTE DE SATYRE* (fig. 45)

Pierre noire, rehauts de blanc, sur papier blanc, teinté bis
H. 21,4; L. 15,8
Marque: b.d. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 940

HISTORIQUE: Voir n° 71

Ce dessin semble être un étude de tête pour un personnage d'une bacchanale.

85. *AMOURS QUI JOUENT AVEC UN LION* (fig. 77)

Plume et encre noire sur papier crème
H. 19; L. 24,8
Marque: b.g. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E S 44

OEUVRES EN RAPPORT: N^{os} 23, 470

Ce dessin semble être un dessin préparatoire pour la gravure n^{o} 470.

86. *LE GÉNIE DE LA PAIX ARRÊTANT LES CHEVAUX DE MARS* (fig. 66)

Plume, encres noire et brune, pierre noire
H. 24,5; L. 32,4
Marques: b.d. *Musée de Dijon* (Lugt 675 d); b.g. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 306 b.

HISTORIQUE: Voir n^{o} 71.

EXPOSITIONS: Paris 1974-75 n^{o} 46 (repr.); Copenhague 1975 n^{o} 34 (repr.); York 1978, n^{o} 53.

BIBLIOGRAPHIE: exp. Paris 1974-75 n^{o} 62.

OEUVRES EN RAPPORT: N^{os} 20, 474

Ce dessin correspond du tableau n^{o} 20 b (on retrouve les montagnes dans le fond et les quatre chevaux) mais il diffère assez du tableau n^{o} 20 a et de la gravure n^{o} 474. Jean Lacambre (exp. Paris 1974-75 n^{o} 46) se demande si ce dessin était destiné à être gravé ou s'il s'agit d'un travail d'élève, peut-être du frère de Gagneraux, et se réfère à J.P. Cuzin (exp. Paris 1974-75 n^{o} 62) qui trouve que *"l'indication volontairement sèche et anonyme de la plume rend difficile un jugement"*. Nous pensons que ce dessin a sans aucun doute été fait par Gagneraux lui-même et que c'est justement la sèche sûreté du dessin qui révèle la main de Gagneraux. Les dessins de Gagneraux qui correspondent à un tableau sont souvent faits dans cette manière.

87. *CÉRÈS ET JASON* (fig. 118)

Plume et encre noire
H. 24,5; L. 32,8
Marques: b.d. *Musée de Dijon* (Lugt 675 b); b.g. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 306 a.

HISTORIQUE: Voir n^{o} 71.

EXPOSITION: Paris 1974-75 n^{o} 47.

BIBLIOGRAPHIE: Mirimonde 1975 (repr. fig. 1)

Le sujet de ce dessin a posé de problèmes. Il fut exposé à Paris (exp. Paris 1974-75, n^{o} 47) sous le titre de *La Nuit emporte Mars endormi*. A.P. de Mirimonde (1975) l'a identifié comme représentant *Cérès et Jason*, un sujet très rarement traité dans l'art.

Jean Lacambre (exp. Paris 1974-75 n^{o} 47) pense que ce dessin pourrait donner une idée d'un tableau disparu ayant appartenu à la princesse Sophie Albertine de Suède ce que nous croyons volontiers (cf n^{o} 67).

88. *MINERVE PROTÉGEANT LES BEAUX-ARTS* (fig. 42)

Pierre noire, plume et encre brune
H. 17,5; L. 22,6

HISTORIQUE: Dans le commerce anglais en 1978.

EXPOSITION: Londres 1975 n° 34 (repr.)

Ce dessin est une variante du tableau n° 11. Comme dans le tableau, de petits génies s'occupent de dessin, d'architecture et de sculpture et on voit, au fond à gauche, *"le temple de la gloire"* (cf n° 11). L'architecture derrière Minerve est une variante de l'architecture des dessins n^os 78 c et 78 d.

89. *SCÈNE D'HISTOIRE ROMAINE* (fig. 74)

Plume et encre noire, lavis d'encre brune, quelques traits de pierre noire.
H. 45,3; L. 65,5
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E 2495

HISTORIQUE: Don de G. Joliet en 1913.

Gagneraux a rarement traité des sujets de l'histoire romaine. Celui-ci peut être tiré de Tite-Live ou de Valère Maxime.

90. *LA MORT DE CÉSAR* (fig. 75)

Plume et encre noire, lavis d'encre brune sur quelques traits de pierre noire.
H. 40,6; L. 52,2
S.b.g.: *B Gagneraux invenit et fecit*; titré b.m.: *La Mort de César*

HISTORIQUE: Vraisemblablement le dessin cité par Baudot (1889, p. 49) comme appartenant au petit-neveu de Gagneraux. Ne figurant pas dans le catalogue du Musée Magnin de 1922 (Magnin 1922), ce dessin fut sans doute acquis après cette date.

EXPOSITIONS: Dijon 1977 n° 21.

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 49; Magnin 1938, p. 91; Quarré 1963, p. 124 note 1.

Le sujet est tiré de Plutarque, César 66. Pour la composition nous avons déjà noté (p. 86) la forte diagonale qui augmente la force de l'action.

Dans le catalogue du Musée Magnin en 1938, Jeanne Magnin n'apprécie guère ce dessin (p. 91): *"La ruée furieuses des conjurés accuse un pathétique de convention qui ne fait point de part à l'émotion sincère et spontanée. Le soin scrupuleux apporté au détail, l'exécution ferme et précise du décor d'architecture, des draperies, des pieds et des mains ont la froideur glaciale qui s'attache aux oeuvres traitées selon la formule d'école, sans aucune intervention de la sensibilité."*

91. *TAUREAU FURIEUX* (fig. 63)

Pierre noire
H. 15,9; L. 23
Marque: b.m. *Bibliothèque de Dijon* (Lugt 675 b)
Dijon, Bibliothèque Municipale, inv. 3012

HISTORIQUE: Voir n° 77.

Le sujet est sans doute inspiré d'un bas-relief montrant le sacrifice d'un taureau. Le dessin semble être une ébauche pour la gravure n° 458.

92. *CHASSE AU LION* (fig. 60)

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
H. 61; L. 77,5
S.D.b.g.: *Gagneraux 1783*
Marque: b.d. *Musée des Estampes* (Lugt 675 c)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E S 14

HISTORIQUE: Legs Anatole Devosge 1850 (?)

OEUVRE EN RAPPORT: N° 19

Ce dessin est une étude détaillée pour le tableau n° 19. Le tableau étant daté de 1790, ce dessin montre que la conception chez Gagneraux pouvait de beaucoup précéder l'exécution. Le dessin est très proche de l'esquisse du tableau (n° 19 b).

- *CHASSE AU LION*

HISTORIQUE: Coll. Armfelt, n° 170, "*trenne antikens krigare till häst afvärja anfallet af ett lejon, en krigare stupad / trois guerriers antiques à cheval détournent l'attaque d'un lion, un guerrier tombé* , sign. Gagneraux fecit Rome, dessin, bordure dorée."; Vente Carl Axel Armfelt 1925 (Armfelt 1919, p. 96).

93. *AMAZONE TIRANT À L'ARC* (fig. 116)

Plume et encre noire sur traits de mine de plomb
H. 19,9; L. 24
Marque: b.g. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 603

HISTORIQUE: Voir n° 71.

Comme modèle pour ce dessin a servi une des figures d'un tableau de la Galerie Borghèse, *Les Vices assiegeant le Vertu*, considéré à l'époque comme étant une oeuvre de Raphaël.

94. *ETUDE D'HOMME LUTTANT* (fig.40)

Pierre noire
H. 12,9; L. 13,7
Marque: b.m. *Bibliothèque de Dijon* (Lugt 675 b)
Dijon, Bibliothèque Municipale, inv. 3012

HISTORIQUE: Voir n° 77.

L'expression de cette tête ressemble à celle d'un des combattants de *La Bataille de Senef* (n° 10).

95. *CHEVAL EFFRAYÉ* (fig. 39)

Pierre noire
H. 14; L. 10,1
Marque: m.d. *Bibliothèque de Dijon* (Lugt 675 b)
Dijon, Bibliothèque Municipale, inv. 3012

HISTORIQUE: Voir n° 77.

OEUVRES EN RAPPORT: N^os 10, 96

Etude pour le cheval du Grand Condé dans *La Bataille de Senef* (n° 10).

96. *LA BATAILLE DE SENEF* (fig. 38)

Plume et encre noire, lavis d'encre brune sur papier crème
H. 39; L. 49
Inscription b.g.: *B Gagneraux ainé*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. Br 47

(Au verso, deux profils à la pierre noire)

HISTORIQUE: Legs Breuil 1972.

EXPOSITIONS: Dijon 1961 n° 97; Dijon 1969 n° 4; Dijon 1973 n° 47; York 1978 n° 52.

OEUVRES EN RAPPORT: N^os 10,95

Le dessin correspond au tableau n° 10. Le dessin est très proche du tableau en ce qui concerne les combattants, mais en diffère par certains détails mineurs, surtout dans l'architecture et en ce qui concerne le combat dans le fond.

97. *BATAILLE* (fig. 94)

Plume et encre noire, lavis d'encre noire rehauts de blanc
H. 25,5; L. 30,6
S.b.g.: *Gagneraux*
Marques: b.d. *Vivant Denon* (Lugt 779); b.g. *Bibliothèque de Madrid* (Lugt 399)
Madrid, Bibliothèque Nationale, inv. 9090

HISTORIQUE: Coll. Vivant Denon; Coll. Madrazo.

BIBLIOGRAPHIE: Barcia 1906 p. 784.

98. *COMBAT DE CAVALIERS* (fig. 56)

Plume et encre noire, lavis d'encre brune
H. 43; L. 55,5
S.D.b.g.: *B^to Gagneraux 1789* (les lettres "to" ont été grattées)
Marque: b.d. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 621

CATALOGUES: 1842 n^{os} 46 ou 47; 1860 n^{os} 63 ou 64; 1869 n^{os} 68 ou 69; 1883 n^{o} 621

HISTORIQUE: Entré au Musée entre 1830 et 1842.

EXPOSITION: Dijon 1960 n^{o} 33, Dijon 1961 n^{o} 101

BIBLIOGRAPHIE: Chabeuf 1914, p. 244; Baudot 1889, p. 42.

Selon Baudot (1889, p. 42), ce dessin et le numéro suivant auraient servi d'étude pour les compositions des batailles du Grand Condé. Contrairement au n^{o} 99, ce dessin n'a jamais été traduit en peinture.

99. *COMBAT DE CAVALIERS* (fig. 57)

Plume et encre noire, lavis d'encre brune
H. 42,5; L. 55
S.D.b.g.: *B^{to} Gagneraux 1789* (les lettres "to" ont été grattées)
Marque; b.d. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 620

CATALOGUES: Voir n^{o} 98.

HISTORIQUE: Voir n^{o} 98.

BIBLIOGRAPHIE: Chabeuf 1914, p. 244; Baudot 1889, p. 42.

OEUVRE EN RAPPORT: N^{o} 30

Comme le remarque Baudot (1889, p. 42), ce dessin a des ressemblances avec le groupe de combattants à droite de *La Bataille de Senef* (n^{o} 10), mais le dessin est plus proche de la peinture n^{o} 30, où l'on retrouve le groupe principal du dessin.

100. *DIOMÈDE CHEZ ZEUS* (fig. 133)

Plume et encre brune sur papier calque
H. 21,5; L. 26,9
Marque m.d. *Bibliothèque de Dijon* (Lugt 675 b)
Dijon, Biblithèque Municipale, inv. 3012

HISTORIQUE: Voir n^{o} 77.

Bien que le dessin soit fait sur papier calque nous supposons qu'il s'agit d'un dessin original de Gagneraux. Ce sujet, tiré de l'Iliade, chant 5, a très rarement été utilisé par les artistes.

101. *CÉRÉMONIE DU JEUDI SAINT* (fig. 132)

Plume et encre noire sur traits de pierre noire, papier bis, deux feuilles contre collées.
H. 36; L. 53
Marques: b.d. *Musée de Dijon* (Lugt 675 b); b.d. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J 306 b.

HISTORIQUE: Voir n^{o} 71.

Nous supposons que ce dessin, qui montre le Pape lavant les pieds des pauvres, dans la Sala Ducale au Vatican, fut exécuté après 1787. En effet, la tapisserie qui montre le *Jugement dernier* au fond de la salle ne fut exécutée qu'à cette date (comm. personnelle de M. Laveissière). Après le succès du tableau qui montre *L'Entrevue de Gustave III avec le Pape* (n° 3) Gagneraux voulut peut-être continuer avec d'autres peintures du même genre.

102. *PAYSAGE AVEC PAN* (fig. 101)

Plume et encre brune, lavis d'encres brune et grise, rehauts de gouache blanche
H. 48,3; L. 64,5
S.D.b.g.: *B^to Gagneraux in^it fecit 1792*
Copenhague, Statens Museum for Kunst

HISTORIQUE: Au musée avant 1860.

Nous notons la rareté des paysages dans l'oeuvre de Gagneraux, et ce dessin montre une idylle qui a peu d'équivalents à l'époque.

103. *CARICATURE D'UN HOMME AGE* (fig. 138)

Sanguine
H. 21,6; L. 16,5
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E 5055: 89

HISTORIQUE: Appartenait à la famille de Gagneraux; au Musée depuis 1976.

Ceci est la seule caricature connue dans l'oeuvre de Gagneraux. Dans l'oeuvre des autres artistes néo-classiques on trouve souvent des caricatures, citons par exemple F.-G. Ménageot (cf. Willk-Brocard 1976, n^os 107-177) et Johan Tobias Sergel.

104. *TROIS ÉTUDES D'ATTITUDE*

Pierre noire
H. 21,5; L. 15,3
Dijon, Musée de Dijon, inv. 5055:90

HISTORQIUE: Voir n° 103.

105. *ÉTUDES D'ATTITUDES*

Pierre noire
H. 22; L. 14,2
Dijon, Musée de Dijon, inv. E 5055:91

HISTORIQUE: Voir n° 103.

106. *PAYSAGE URBAIN ROMAIN ANIMÉ DE PERSONNAGES* (fig. 97)

Pinceau et encre noire, lavis d'encre noire, traits de pierre noire
H. 16,4; L. 22,8
Marque; b.g. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J 319

HISTORIQUE: Voir n° 71.

Ce dessin est le seul dessin connu de Gagneraux qui représente un paysage urbain. Comme il n'est pas possible d'identifier les édifices, il est probable qu'il s'agit d'une invention de Gagneraux.La verdure sur l'arcade et les murs montrent l'influence du "romantisme des murs" de Piranesi et d'autres.

107. *PAYSAGE AVEC UNE FORTERESSE* (fig. 96)

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
H. 22; L. 29
S. au verso: *Dedié à Mademoiselle Auguste par son très humble serviteur Gagneraux*
Linköping, Musée de Linköping (Château de Löfstad), inv. 2621

HISTORIQUE: "Mademoiselle Auguste" était la fille du baron Gustave Mauritz Armfelt qui, en automne 1793, se trouvait à Florence, exilé avec sa famille (cf ci-dessus p. 66). Augusta Armfelt avait alors sept ans. La petite-fille d'Augusta épousa Charles-Emil Piper, propriétaire de Löfstad, ce qui explique la présence du dessin au château (Sandström 1980, p. 31).

BIBLIOGRAPHIE: Sandström 1980, pp. 31-32 (repr. fig. 7)

Le style du dessin est proche des paysages idéaux exécutés par Nicolas Poussin et Claude le Lorrain et peut montrer influence des paysages du XVIIe siècle sur les néo-classiques.

108. *LA ROUE D'IXION* (fig. 92)

Plume, encre noire, lavis d'encre brune, rehaussé de blanc
H. 46,3; L. 36,4
S.b.g.: *Gagneraux fecit*, titré *La Roue d'Ixion*
Stockholm, Nationalmuseum, inv. 1665/1875

HISTORQIUE: Voir n° 82

BIBLIOGRAPHIE: Quarré 1961, p. 133

Ce dessin, dont le sujet montre le terrible destin d'Ixion, a été exécuté avec une force rare dans l'oeuvre de Gagneraux et qui le rapproche du tableau *Un Magicien* (n° 31), et du dessin ci-après *Monstres chimériques* (n° 109). Le style du dessin rappelle celui d'Henri Fuessli et l'Anglais Thomas Rowlandson, ainsi que du danois Abildgaard.

109. *MONSTRES CHIMÉRIQUES* (fig. 93)

Plume et encre brune, lavis d'encre brune
H. 15; L. 35
S.b.g.: *B^to Gagneraux*
Montpellier, Musée Fabre, inv. 837-I-1139

HISTORIQUE: Voir n° 28

Exécuté dans le même style violent que le n° précédent, ce dessin montre un combat de monstres qu'un hibou semble essayer de séparer.

110. *ADAM ET ÈVE PLEURANT SUR LE CORPS D'ABEL* (fig. 102)

Plume et encre noire
H. 35 ; L. 46
Marque: b.d. *MD* (Lugt 1863 b)
Dijon, Musée de Dijon, inv. J. 904

HISTORIQUE: Voir n° 71

Un des raresdessins où Gagneraux a traité un sujet religieux. La manière de dessiner est légère et détaillée et montre comment Gagneraux essaya d'adapter le style au sujet.

111. *SCÈNE DE L'HISTOIRE DE JASON*

Calque d'après Tischbein 1791-95, vol.I, pl. VII
Plume et encre brune sur papier calque
H. 18,2; L. 23,3
Explication du sujet de la main de Gagneraux: *"Pelias pendant le voyage de Jason à Alekid fit mourir le père, la mère et le frère ce ce héros. Jason de retour et instruit de ces horreurs, chargea Medée de sa vengeance. Médée se rend au palais de Pelias, elle pro* /pose? papier découpé/ *de rajeunir leur père en le coupant en morceaux et en versant le liqueur sur lui."*
Marque: b.d. *Bibliothèque de Dijon* (Lugt 675 b)
Dijon, Bibliothèque Municipale, inv. Est 3012

ALBUM DE DESSINS D'APRÈS L'ANTIQUE

28 dessins à la pierre noire
H. 25,5; L. 35,5
Inscription p. 1: *Etudes à Rome par Gagneraux aîné de Dijon*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 307:1

HISTORIQUE: Coll. Alfred Joliet; Legs A. Joliet 1928

Les dessins sont pour la plupart exécutés d'après des antiques dans la collection du Musée Capitolin à Rome. Nous les identifions d'après Stuart Jones 1912 et d'après Clarac 1830.

112. *HERMÈS MASCULIN* vu des deux côtés (Album p. 2)
Stuart Jones 1912, p. 253, n° 85, pl. 60

113. *SARCOPHAGE, L'ÉDUCATION DE BACCHUS* partie gauce du devant du sarcophage (Album p. 3)
Stuart Jones 1912, pp. 117-119, n° 46 a, pl. 24

114. *SARCOPHAGE, L'EDUCATION DE BACCHUS* milieu du devant du sarcophage (Album p. 4)
Stuart Jones 1912, pp. 117-119, n° 46 a, pl. 24

115. *SARCOPHAGE, L'EDUCATION DE BACCHUS* partie droite du devant du sarcophage (Album p. 5)
Stuart Jones 1912, pp. 117-119, n° 46 a, pl. 24

116. *SCÈNE PRISE D'UN VASE AVEC DES BAS-RELIEFS BACHIQUES* (Album p. 6)
Stuart Jones 1912, pp. 94-95, n° 14, pl. 27

117. A. *SCÈNE PRISE D'UN VASE AVEC DES BAS-RELIEFS BACHIQUES* (Album p. 7)
Stuart Jones 1912, pp. 94-95, n° 14, pl. 27
B. *APOLLON, D'UNE BASE DE STATUE CIRCULAIRE*
Stuart Jones 1912, pp. 273-274, n° 1 a, pl. 65

118. *URNE CINÉRAIRE OCTOGONALE DE D. LUCILIUS FELIX* (Album p. 8)
Stuart Jones 1912, pp. 91-92, n° 10, pl. 26

119. *PUTEAL DES DOUZE DIEUX*, Vénus, Mars, Diane (Album p. 9)
Stuart Jones 1912, pp. 106-109, n° 31 b, pl. 26

120. *PUTEAL DES DOUZE DIEUX*, Apollon, Hercule, Minerve (Album p. 10)
Stuart Jones 1912, pp. 106-109, n° 31 b, pl. 26

121. *PUTEAL DES DOUZE DIEUX*, Junon, Jupiter, Vulcain (Album p. 11)
Stuart Jones 1912, pp. 106-109, n° 31 b, pl. 26

122. *PUTEAL DES DOUZE DIEUX*, Neptune, Mercure, Vesta (album p. 12)
Stuart Jones 1912, pp. 106-109, n° 31 b, pl. 26

123. *SARCOPHAGE DES AMAZONES*, face latérale gauche (Album p. 13)
Stuart Jones 1912, pp. 323-324, n° 18, pl. 81

124. *SARCOPHAGE DES MUSES* (Album p. 14)
A. partie gauche du couvercle
B. partie droite du couvercle
(Aujourd'hui au Louvre, auparavant au Musée Capitolin)
Clarac 1830, pp. 131-132, n° 307

125. *SARCOPHAGE DES AMAZONES*, partie gauche du devant (Album p. 15)
Stuart Jones 1912, pp. 323-324, n° 18, pl. 81

126. *SARCOPHAGE DES AMAZONES* (Album p. 16)
A. face latérale gauche du couvercle
B. partie gauche du couvercle
Stuart Jones 1912, pp. 323-324, n° 18, pl. 81

127. *SARCOPHAGE DES AMAZONES*, partie droite du couvercle (Album p. 17)
Stuart Jones 1912, pp. 323-324, n° 18, pl. 81

128. (Album p. 18)
A. *DEUX ETUDES D'APRÈS UNE TÊTE ANTIQUE*
B. *ETUDE D'UN SOULIER ANTIQUE*
C. *SARCOPHAGE AU SUJET D'ENDYMION ET DE SÉLÉNÉ*, partie droite du devant
Stuart Jones 1912, pp. 313-314, n°, pl. 78

129. *SARCOPHAGE AU SUJET D'ENDYMION ET DE SÉLÉNÉ*, partie gauche du devant (Album p. 19)
Stuart Jones 1912, pp. 313-314, n° 3, pl. 78

130. (Album p. 20)
A. *STATUE D'UNE DÉESSE*, restaurée en Junon
Stuart Jones 1912, pp. 290-291, n° 24, pl. 70
B. *STATUE DE FEMME*, restaurée en muse
Stuart Jones 1912, pp. 125-126, n° 52, pl. 21

131. (Album p. 21)
A. *ISIS*
Stuart Jones 1912, p. 354, n° 15, pl. 88
B. *STATUE DE FEMME ROMAINE EN PUCIDITÉ*
Stuart Jones 1912, p. 285, n° 15, pl. 69
C. *ISIS*
Stuart Jones 1912, pp. 320-321, n° 14, pl. 77

132. (Album p. 22)
A. *HERMÈS FÉMININ*, dessin libre, d'après
Stuart Jones 1912, p. 317, n° 9, pl. 79
B. *SARCOPHAGE DES MUSES*, Melpomène et Uranie
Clarac 1830, pp. 131-132, n° 307

133. *SARCOPHAGE DES MUSES*, Calliope, Erato et Thalie (Album p. 23)
Clarac 1830, pp. 131-132, n° 307

134. *SARCOPHAGE DES MUSES*, Polymnie et Clio (Album p. 24)
Clarac 1830, pp. 131-132, n° 307
Dessin légèrement ébauché

135. (Album p. 25)
A. *ETUDE D'APRÈS L'ANTIQUE* (Mercure)
B. *ETUDE D'APRÈS L'ANTIQUE* (Danaïde ?)

136. *DEUX FEMMES*, vêtues à l'antique juxtaposées (Album p. 26)
OEUVRE EN RAPPORT: N° 398 A

137. *ETUDES DIVERSES D'APRÈS L'ANTIQUE* (Album p. 27)
OEUVRE EN RAPPORT: N° 398 B

138. *ETUDES DIVERSES D'APRÈS L'ANTIQUE* (Album p. 27 verso)
OEUVRE EN RAPPORT: N° 398 C

ALBUM DE DESSINS D'APRÈS L'ANTIQUE

47 dessins à la pierre noire
H. 25,5; L. 35,5
Inscription p. 1: *Etudes à Rome par Gagneraux aîné de Dijon*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. J. 307:2

HISTORIQUE: Coll. Alfred Joliet, Legs A. Joliet 1928

EXPOSITION: Dijon 1961, n° 90

Les dessins sont pour la plupart exécutés d'après des antiques dans la collection du Musée Pio-Clémentin au Vatican. Nous les identifions d'après Amelung 1903-1956 I-III, Visconti 1782-1807 I-VII, Clarac 1830 et Fröhner 1870.

139. (Album p. 2)
A. *CLIO*
Amelung 1936 III:1, pp. 34-36, n° 505
B. *TERPSICHORE*
Amelung 1936 III:1, pp. 65-67, n° 517
C. *MELPOMÈNE*
Amelung 1936 III:1, pp. 21-24, n° 499

140. (Album p. 3)
A. *THALIE*
Amelung 1936 III:1, pp. 27-30, n° 503
B. *CALLIOPE*
Amelung 1936 III:1, pp. 56-58, n° 515
C. *FEMME DEBOUT* dessinée d'après un bas-relief sur *LA NAISSANCE DE BACCHUS*
Amelung 1936 III:1, pp. 11-15, n° 493

141. *NAISSANCE DE BACCHUS*, partie gauche d'un bas-relief (Album p. 4)
Amelung 1936 III:1, pp. 11-15, n° 493

142. (Album p. 5)
A. *POSEIDIPPE*
Amelung 1908 II, pp. 469-472, n° 271
B. *STATUE D'HOMME ASSIS* ("Ménandre")
Amelung 1908 II, pp. 577-582, n° 390
C. *DÉMOSTHÈNE*
Clarac 1830, pp. 46-47, n° 92

143. (Album p. 6)
A-B. *DÉMOSTHÈNE*
Clarac 1830, pp. 46-47, n° 92
C. *STATUE DE ROMAIN DRAPÉ*
Amelung 1956 III:2, pp. 72-74, n° 612 (cf. n° 144 C)

144. (Album p. 7)
A. *DIONYSOS SARDANAPLE*
Amelung 1956 III:2, pp. 61-65, n° 608
B. *STATUE DE ROMAIN DRAPÉ* ("Auguste")
Clarac 1830, p. 57, n° 115
C. *STATUE DE ROMAIN DRAPÉ*
Amelung 1956 III:2, pp. 72-74, n° 612 (cf n° 143 C)

145. (Album p. 8)
A-B. *"URANIE"*
Amelung 1908 II, pp. 467-469, n° 270 (cf. n° 146 D)
C. *ROMAIN DRAPÉ*, dessin libre inspiré d'une statue antique

146. (Album p. 9)
A. *FEMME DEBOUT* d'un bas-relief dedié à l'Esculape
Amelung 1908 II, pp. 436-438, n° 260
B-C. *APOLLON*
Amelung 1908 II, pp. 433-435, n° 259
D. *"URANIE"*, dessin légèrement esquissé
Amelung 1908 II, pp. 467-469, n° 270 (cf. n° 145 A-B)

147. (Album p. 10)
A. *STATUE DE JEUNE FILLE ASSISE SUR UN AUTEL*
Amelung 1908 II, pp. 584-588, n° 393
B. *STATUE DE JEUNE HOMME À LA TÊTE DE DIONYSOS*
Amelung 1908 II, pp. 599-600, n° 397
C-D. *STATUE DE SATYRE IVRE*
Amelung 1908 II, pp. 463-464, n° 267

148. (Album p. 11)
A. *ESCULAPE ET HYGIÉE*
Amelung 1908 II, pp. 602-605, n° 399
B. *SATYRE ET NYMPHE*
Visconti 1782 I, tav. L

149. *BAS-RELIEF AVEC ÉOLE* (Album p. 12)
Amelung 1908 II, pp. 445-448, n° 263

150.(Album p. 13)
A. *COUVERCLE D'UN SARCOPHAGE*, partie gauche
COUVERCLE D'UN SARCOPHAGE, partie droite
Amelung 1908 II, pp. 388-390, n° 228 a

151. (Album p. 14)
A. *COUVERCLE D'UN SARCOPHAGE*, partie à l'extrême gauche
B. *COUVERCLE D'UN SARCOPHAGE*, partie à droite de n° 150 B
C. *COUVERCLE D'UN SARCOPHAGE*, partie à gauche de n° 150 A
Amelung 1908 II, pp. 388-390, n° 228 a

152. (Album p. 15)
A. *STATUE DE DÉESSE*
Amelung 1936 III:1, pp. 117-120, n° 542
B. *MELPOMÈNE*
Fröhner 1870, pp. 357-359, n° 386
C. *JUNON SOSPITA*
Amelung 1936 III:1, pp. 142-147, n° 552

153. A-C. *"SESTO DE CHAIRONEIA"* (Album p. 16)
Amelung 1956 III:2, pp. 94-96, n° 620

154. (Album p. 17)
A. *STATUE D'HOMME*
Amelung 1936 III:1, pp. 95-97, n° 530
B. *L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE*, dessin libre d'un sarcophage
Amelung 1936 III:1, pp. 92-95, no 529

155. *L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE* (fig. 136), partie centrale d'un sarcophage (Album p. 18)
Amelung 1936 III:1, pp. 92-95, n° 529

156. (Album p. 19)
A.*MINERVE*
Amelung 1936 III:1, pp. 92-95, n° 529
B-C. *NERVA*
Amelung 1936 III:1, pp. 132-134, n° 548

157. *LUTTE D'HOMMES*, face latérale d'une stèle de T. Claudius Taventicus (Album p. 20)
Identifiée sur place

158. (Album p. 21)
A. *GANYMÈDE*
B. *GANYMÈDE* (sans l'aigle)
Amelung 1956 III:2, pp. 216-219, n° 83
C. *MINERVE* (?), dessin d'une statue non identifiée

159. (Album p. 22)
A. *DÉTAIL D'URNE CINÉRAIRE*
Amelung 1956 III:2, pp. 214-216, n° 82
B. *TRIPODE*
Fröhner 1870, pp. 114-115, n° 90
C. *CANDÉLABRE*
Amelung 1956 III:2, p. 191, n° 51
D. *CANDÉLABRE*
Amelung 1908, II, pp. 627-630, n° 412

160. (Album p. 23)
A. *DÉTAIL D'AUTEL*
Amelung 1956 III:2, p. 375, n° 7
B. *CANDÉLABRE*
Fröhner 1870, pp. 291-292, n° 297
C. *CANDÉLABRE "ZELADA"*, dessin légèrement esquissé
Amelung 1956 III:2, pp. 319-321, n° 54

161. (Album p. 24)
A. *DIANE D'EPHÈSE*
Amelung 1956 III:2, pp. 167-169, n° 22
B. *CANDÉLABRE*
Clarac 1830, p. 45, n° 85
C. *STATUE ÉGYPTIENNE* au Musée Pio-Clémentin
D. *STATUE ÉGYPTIENNE* au Musée Pio-Clémentin

162. *ENDYMION*, devant d'un sarcophage (Album n° 25)
Amelung 1956 III:2, pp. 412-416, n° 8

163. (Album p. 26)
A. *TRAPÉZOPHORE*
Amelung 1908 II, pp. 74-76, n° 27
B. *AUTEL CINÉRAIRE* de C. Clodius Apollinaris et de son frère C. Clodius Primitivus
Amelung 1908 II, pp. 216-217, n° 80

164. (Album p. 27)
A. *URNE CINÉRAIRE*
Amelung 1908 II, pp. 232-233, n° 86
B. *DÉTAIL D'UN SARCOPHAGE*
Amelung 1908 II, pp. 153-158, n° 60

165. *NÉRÉIDES*, de la partie gauche d'un sarcophage (Album p. 28)
Amelung 1908 II, pp. 159-160, n° 61

166. *NÉRÉIDES*, de la partie droite d'un sarcophage (Album p. 29)
Amelung 1908 II, pp. 159-160, n° 61

167. *LUTTE DES AMAZONES*, de la partie gauche d'un sarcophage (Album p. 30)
Amelung 1908 II, pp. 169-176, n° 69

168. *LUTTE DES AMAZONES*, face latérale d'un sarcophage (Album p. 31)
Amelung 1908 II, pp. 169-176, n° 69

169. *GIGANTOMACHIE*, partie gauche d'un bas-relief (Album p. 32)
Amelung 1908 II, pp. 643-647, n° 414 a

170. *GIGANTOMACHIE*, partie droite d'un bas-relief (Album p. 33)
Amelung 1908 II, pp. 643-647, n° 414 a

171. (Album p. 34)
A. *HERMÈS* ("Phocion")
Amelung 1956 III:2, pp. 83-86, n° 616
B. *AMAZONE*
Amelung 1908 II, pp. 453-461, n° 265 (cf. n° 172 A et C)
C. *SILÈNE*
Amelung 1936 III:1, pp. 8-9, n° 491

172. (Album p. 35)
A. *AMAZONE*
B. *AUGUSTE*
Amelung 1936 III:1, pp. 162-164, n° 565
C. *AMAZONE*
Amelung 1908 II, pp. 453-461, n° 265 (cf. n° 171 B)

173. (Album p. 36)
A. *PARIS*
Amelung 1908 II, pp. 422-424, n° 255
B. *STATUE DE PORTEUSE D'EAU*
Amelung 1908 II, pp. 616-618, n° 405 (cf. n° 175 B)

174. (Album p. 37)
A. *STATUE D'HOMME* en armure, à tête de Clodius Albinus
Amelung 1908 II, pp. 405-407, n° 248
B. *STATUE D'HOMME* en armure, à tête de Lucius Verus
Amelung 1908 II, pp. 661-664, n° 420

175. (Album p. 38)
A. *BAS-RELIEF AVEC UN JEUNE HOMME ET UNE JEUNE FILLE*
Amelung 1908 II, pp. 466-467, n° 269
B. *STATUE DE PORTEUSE D'EAU*
Amelung 1908 II, pp. 616-618, n° 405 (cf. n°173 B)

176. *BAS-RELIEF REPRÉSENTANT SÉLÈNE* (Album p. 39)
Amelung 1908 II, pp. 426-428, n° 257

177. *L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE* (Album p. 40)
Amelung 1908 II, p. 417, n° 252

178. (Album p. 41)
A. *DÉTAIL DE L'ARA PACIS AUGUSTAE*
Amelung 1908 II, pp. 220-224, n° 81
B. *DÉTAIL DE LA FACE LATÉRAL D'UN SARCOPHAGE REPRÉSENTANT L'ENLÈVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE*
Amelung 1956 III:2, pp. 439-443, n° 35

179. *PARTIE GAUCHE DU DEVANT D'UN SARCOPHAGE REPRÉSENTANT UN CORTÈGE BACHIQUE* (Album p. 42)
Amelung 1908 II, pp. 320-322, n° 102 p

180. *PARTIE CENTRALE DU DEVANT D'UN SARCOPHAGE REPRÉSENTANT UN CORTÈGE BACHIQUE* (Album p. 42)
Amelung 1908 II, pp. 320-322, n° 102 p

181. (Album p. 43)
A. *FACE LATÉRALE D'UN SARCOPHAGE SUR UN SUJET DE PROTÉSILAS*
Amelung 1956 III:2, pp. 205-210, n° 72
B-C. *ETUDES DE TÊTES*

182. *PARTIE DROITE DU DEVANT D'UN SARCOPHAGE SUR UN SUJET DE PROTESILAS*
dessin légèrement esquissé (Album p. 45)
Amelung 1956 III:2, pp. 205-210, n° 72

183. *ATHÉNA*, d'un candélabre (Album p. 46)
Plume et encre noire, lavis d'encre noire
Amelung 1908 II, pp. 627-630, n° 412

184. *DÉTAIL D'UNE BACCHANALE*, pris d'un bas-relief du palais Farnèse à Rome (Album p. 47)

185. *HERCULE ET OMPHALE* (Album p. 48 verso)
Dessin libre)

ALBUM DE DESSINS

80 dessin de différentes techniques
H. 18,1; L. 12,2
Inscription sur le parchemin: *Etudes à Rome par Gagneraux ainé*
Inscription p. 1: *Etudes de l'oncle Gagneraux, A.Chevrot*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E 5054

HISTORIQUE: Appartenait aux descendants de Gagneraux; au Musée depuis 1976

EXPOSITION: Dijon 1961, n° 88

Les dessins sont pour la plupart exécutés d'après des antiques au Musée Pio-Clémentin au Vatican. Nous les identifions d'après Amelung 1903-1905, I-III et Visconti I-VIII, 1782-1807.

186. *TROIS HOMMES PARLANT* (Album p. 2)
Plume, encre noire sur traits de pierre noire

187. (Album p. 3)
A.*ETUDE D'UNE TÊTE D'HOMME*
B.*ETUDE D'UNE TÊTE D'HOMME EN BONNET PHRYGIEN*
C.*STÈLE FUNÉRAIRE*, d'après l'antique
Plume, encre noire, lavis d'encre noire

188. *SARCOPHAGE D'ENFANT* (Album p. 4)
Amelung 1908 II, p. 44, n° 14 a
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune sur traits de pierre noire

189. *ESQUISSE D'UN PALAIS* (Album p. 5)
Pierre noire

190. *ÉGLISE* (Album p. 6)
Pierre noire et crayon noire

191. *DEUX FEMMES DEBOUT DEVANT UN SARCOPHAGE, UN ENFANT À GENOUX ENTRE ELLES* (Album p. 7)
Pierre noire

192. *AUTEL CINÉRAIRE DE L. VOLUSIUS PHAEDRUS* (Album p. 8)
Amelung 1908 II, pp. 108-109, n° 40
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune sur quelques traits de pierre noire

193. *SARCOPHAGE DE SAINTE HÉLÈNE*, esquisse (Album p.9)
Amelung 1936 III:1, pp. 195-205, n° 589
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune sur quelques traits de pierre noire

194. (Album p. 10)
A. *SUPPORT DE TABLE SOUS FORME DE GRIFFON*
B. *SPHINX ASSIS*, de la face latérale d'un sarcophage sur un sujet d'Oreste
Amelung 1956 III:2, pp. 171-175, n° 28
Plume et encre noire, lavis d'encre noire sur traits de pierre noire

195. (Album p. 11)
A. *TÊTE DE BÉLIER*
B. *ANIMAL AILÉ FANTASTIQUE*
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune sur quelques traits de pierre noire

196. *AUTEL SEPULCRAL*, librement dessiné (Album p. 12)
Amelung 1956 III:2, pp. 59-61, n° 607 a
Plume et encre noire, lavis d'encre noire sur quelques traits de pierre noire

197. *ESQUISSE D'UN BÂTIMENT ANTIQUE* (Album p. 13)
Pierre noire et crayon noire

198. *ESQUISSE D'UN BÂTIMENT* (Album p. 14)
Pierre noire, plume et encre noire

199. *AUTEL CINÉRAIRE DE PLAETORIA ANTIOCHIS* (Album p. 15)
Amelung 1908 II, p. 420, n° 253 a
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune, sur quelques traits de pierre noire

200. *AUTEL CINÉRAIRE DE LICINA CHRYSIS* (Album p. 16)
Amelung 1908 II, pp. 432-433, n° 258 a
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune, sur quelques traits de pierre noire

201. *AUTEL CINÉRAIRE DE LICINA CHRYSIS*, face latérale (Album p. 17)
Amelung 1908 II, pp. 432-433, n° 258 a
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune, sur quelques traits de pierre noire

202. *BAIGNOIRE ANTIQUE* de cours du Belvédère (Album p. 18)
(identifiée sur place)
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune, sur quelques traits de pierre noire

203. *AUTEL SEPULCRAL* (Album p. 19)
Amelung 1908 II, pp. 413-414, n° 250 a
Plume et encre noire, lavis d.encres noire et brune, sur quelques traits de pierre noire

204. *AUTEL SEPULCRAL DE L. SESTIUS ENTROPUS* (Album p. 20)
Amelung 1908 II, pp. 698-699, n° 433 a
Plume et encre noire, lavis d'encres noire et brune, sur quelques traits de pierre noire

205. *AUTEL CINÉRAIRE* non identifié (Album p. 21)
Plume et encre noire lavis d'encres noire et brune, sur quelques traits de pierre noire

206. *SARCOPHAGE D'ENFANT*, dessin libre (Album p. 22)
Amelung 1956 III:2, pp. 65-67, n° 609
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

207. *SARCOPHAGE D'ENFANT*, dessin libre (Album p. 23)(fig. 51)
Amelung 1956 III:2, pp. 65-67, n° 609
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

208. *QUATRE ÉTUDES DE SOULIERS ANTIQUES* (Album p. 24)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

209. *AUTEL SEPULCRAL DE P. VITELLUS SUCCESSUS* (Album p. 25)
Amelung 1908 II, pp. 624-626, n° 411
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

210. (Album p. 26)
A. *AUTEL SEPULCRAL* non identifié
B. *URNE CINÉRAIRE*
Amelung 1956 III:2, p. 146, n° 61
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

211. *DEUX ETUDES DE SOULIERS ANTIQUES* (Album p. 27)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

212. *AUTEL SEPULCRAL* non identifié (Album p. 28)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

213. *PANTHÈRE*, détail d'un pilier en haut-relief (Album p. 29)
Amelung 1908 II, p. 399, n° 247 a
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

214. *AUTEL CIRCULAIRE* (Album p. 30)
Amelung 1956 III:2, p. 351, n° 91
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

215. *SUPPORT D'UN SARCOPHAGE* (identifié sur place)(Album p. 31)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

216. A-B. *MASQUES BACHIQUES* (Album p. 32)
Plume et encre noire

217. A-B. *MASQUES BACHIQUES* (Album p. 33)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

218. A-B. *MASQUES DE MÉDUSE* (Album p. 34)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

219. *MASQUE BACHIQUE* (Album p. 35)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

220. *SPHINX* (Album p. 36)
Amelung 1936 III:1, pp. 182-183, n° 578 ou n° 579
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

221. *DÉTAIL DE LA BASE D'UN VASE DÉDIÉ À CIVLO FELICI DESALERIANUS* (identifié sur place) (Album p. 37)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

222. *SATYRE*, détail du candélabre dit "d'Orticoli" (Album p. 38)
Amelung 1956 III:2, pp. 126-128, n° 32
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

223. (Album p. 39)
A. *GÉNIE* non identifié
B. *STATUE EGYPTIENNE* au musée Pio-Clémentin
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

224. A-C. *TROIS STATUES EGYPTIENNES* au musée Pio-Clémentin (Album p. 40)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

225. *AMOUR BRÛLANT UN PAPILLON*, détail d'urne cinéraire (Album p. 41)
Amelung 1956 III:2, pp. 214-216, n° 82
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

226. *STATUE D'UN GARÇON PORTEUR D'EAU* (Album p. 42)
Amelung 1956 III:2, pp. 220-221, n° 85
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

227. *STATUE EGYPTIENNE* au musée Pio-Clémentin (Album p. 43)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

228. *STATUE EGYPTIENNE* au musée Pio-Clémentin et *ETUDE D'UN BRACELET DE CETTE STATUE* (Album p. 44)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

229. *"SACERDOTE EGIZIO"* (Album p. 45)
Visconti 1787-1807 II, pl. XVI
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

230. *DÉTAIL DE DÉCORATION ANTIQUE* non identifié (Album p. 46)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

231. *MASQUE ANTIQUE* du Cours du Belvédère (Album p. 47)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

232. (Album p. 48)
A. *MASQUE ANTIQUE* du Cours du Belvédère
B. *ETUDE D'OISEAU ANTIQUE*
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

233. (Album p. 49)
A-B. *ETUDE DE COUVERCLES D'AUTELS SEPULCRALS*
C. *ETUDE DE TORSE*
Pierre noire, plume et encre noire

234. *SARCOPHAGE* non identifié (Album p. 50)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

235. *VILLA DANS LA CAMPAGNE ROMAINE* (Album p. 51, fig. 98)
Plume et encres noirs et brune sur quelques traits de pierre noire

236, *TRUIE ALLAITANT* (Album p. 52)
Amelung 1908 II, p. 373, n° 194
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

237. *DEUX MASQUES ANTIQUES* du Cours du Belvédère (Album p. 53)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

238. *DEUX MASQUES ANTIQUES* du Cours du Belvédère (Album p. 54)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

239. *DEUX MASQUES ANTIQUES* du Cours du Belvédère (Album p. 55)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

240. (Album p. 56)
A. *TÊTE DE CHAMEAU*
Amelung 1908 II, p. 375, n° 202
B. *HERMÈS DOUBLE À TÊTE DE BACCHUS BARBU*
Visconti 1782-1807, VI, pl. VIII (cf. n° 247 A)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

241. *ETUDE D'ATTITUDE* (Album p. 57)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

242. (Album p. 58)
A. *FEMME DRAPÉE ASSISE*
B. *FEMME ALLAITANT SON ENFANT*
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

243. *GÉNIE ASSIS SUR UNE LIONNE* (Album p. 59)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

244. *HERCULE AVEC CORNUPIA* (Album p. 60)
Visconti 1782-1807 II, pl. IV
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

245. *ENFANT DANS UNE CORNE D'ABONDANCE* (Album p. 61)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

246. *OISEAU SE MORDANT* (Album p. 62)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

247. (Album p. 63)
A. *HERMÈS DOUBLE À TÊTE DE BACCHUS BARBU*
Visconti 1782-1807 II, pl. VIII (cf. n° 240 B)
B. *HERMÈS DOUBLE D'UN DIEU BARBU*
Amelung 1956 III:2, p. 482, n° 53
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

248. *HERCULE MUSAGÈTE* (?) jouant de la lyre (Album p. 64)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

249. *HERCULE MUSAGÈTE* (?) jouant de la trompette (Album p. 65)
Plume et ecnre noire sur quelques traits de pierre noire

250. *NYMPHE D'EAU* (Album p. 66)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

251. *MÉNADE DANSANT* (Album p. 67)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

252. *ANIMAL AILÉ FANTASTIQUE* (Album p. 68)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

253. *PANTHÈRE* (Album p. 69)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

254. *VUE DE CASTEL S.ANGELO* (Album p. 70)
Pierre noire

255. (Album p. 71)
A. *SARCOPGAHE* non identifié
B. *TÊTE DE COIN* (du même sarcophage ?)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

256. *AUTEL SÉPULCRAL* non identifié (Album p. 72)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

(Album p. 73, vide)

257. *ESQUISSE DE DÉCORATION* (Album p. 74)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

258. *HOMME FOUETTANT* (Album p. 75)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

259. *HOMME DANS LA MÊME ATTITUDE QUE LE N° PRÉCÉDENT, SANS FOUET* (Album p. 76)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

260. *TROIS ETUDES D'ATTITUDE* dessinées l'une sur l'autre (Album p. 77)
Pierre noire

261. *ETUDE D'ATTITUDE* (Album p. 78)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

262. *DEUX DESSINATEURS* (Album p. 79)
Plume et encre brune sur quelques traits de pierre noire

263. *FEMME SÉPARANT DEUX HOMMES QUI LUTTENT* dessin légèrement esquissé
(Album p. 79 verso)
Pierre noire

264. *ETUDE D'ATTITUDE* (Album p. 80)
Crayon noire

265. *URNE CINÉRAIRE* (Album p. 81 verso)
Amelung 1908 II, pp. 232-233, n° 86
Plume et encre brune sur quelques traits de pierre noire

ALBUM DE DESSINS D'APRÈS L'ANTIQUE ET DANS LE GOÛT ANTIQUE

52 dessins, la plupart à la plume et à l'encre brune sur quelques traits de pierre noire
H. 17,8; L. 12,2
Inscription sur le parchemin: *Croquis par Gagneraux aîné; le n° 12 ci-dessus est celui de l'inventaire de ses oeuvres fait à Florence après son décès.*
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E 5053

HISTORIQUE: Appartenait aux descendants de Gagneraux; au Musée depuis 1976

EXPOSITION: Dijon 1961, n° 89

266. *SIX ETUDES D'APRÈS L'ANTIQUE* (Album p. 2)
Pierre noire

267. *QUATRE ETUDES D'APRÈS L'ANTIQUE* (Album p. 3)
Pierre noire

268. *ETUDE D'APRÈS UNE ANTIQUE* (Album p. 4)
Pierre noire

269. *MONUMENT GOTHIQUE* esquissé au-dessus d'une académie légèrement ébauché (Album p. 5)
Pierre noire

270. *HOMME ET FEMME À UNE FENÊTRE; DEUX MÈRES AVEC LEURS ENFANTS* (Album p. 6)

271. *TROIS HOMMES DANS DIFFÉRENTES POSITIONS; UNE FEMME ET UN ENFANT À UNE FENÊTRE* (Album p. 7)

272. *TROIS HOMMES DEBOUT* (Album p. 8)

273. *DEUX MASQUES ANTIQUES; UNE MAISON DE CAMPAGNE* (Album p. 9)
Plume et encre brunes et noires sur quelques traits de pierre noire

274. *FEMME EN DEUIL CONSOLÉE PAR UN HOMME ET UNE FEMME* (Album p. 10)

275. *SCÈNE AVEC UN HOMME ET UN ENFANT REGARDANT UNE FEMME QUI TRICOTE; HOMME LISANT* (Album p. 11)

276. *SCÈNE AVEC UN MENDIANT ET UN HOMME PORTANT UN ENFANT* (Album p. 12)

277. *TROIS HOMMES DISCUTANT* (Album p. 13)

278. *DEUX FEMMES PENSIVES; UN HOMME DEBOUT* (Album p. 14)

279. *HOMME COURONNÉ DE LAURIER; JEUNE HOMME CONSEILLÉ PAR UN HOMME ÂGÉ* (Album p. 15)

280. *DEUX LUTTEURS ET LEUR JUGE* (Album p. 16)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

281. *DEUX MÈRES ASSISES AVEC LEURS ENFANTS ET UN HOMME DEBOUT* (Album p. 17)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

282. *HOMME DEBOUT; MÈRE PEIGNANT SA FILLE* (Album p. 18)
Plume et encres noire et brune sur quelques traits de pierre noire

283. *"ESCULAPE ET HYGIEE; DEUX HOMMES RENDANT VISITE À UNE FEMME ET SA FILLE* (Album p. 19)

284. *DEUX FEMMES AVEC LEURS ENFANTS, CAUSANT; HOMME QUI REGARDE UNE MÈRE ET SON ENFANT* (Album p. 20)

285. *DEUX HOMMES REGARDANT UN TROISIÈME QUI LIT; HOMME REGARDANT UNE FONTAINE* (Album p. 21)

286. *SCÈNE DEVANT UNE MAISON, DEUX FEMMES ET UN ENFANT, QUATRE HOMMES* (Album p. 22, fig. 135)

287. *JEUNE FILLE ASSISE; SCÈNE DE RUE AVEC DEUX HOMMES ET UNE FEMME PARLANT AVEC UNE FEMME À UNE FENÊTRE; HOMME LISANT À UNE FENÊTRE* (Album p. 23)

288. *QUATRE HOMMES CONVERSANT* (Album p. 24)

289. *FOULE ÉCOUTANT UN ORATEUR* (Album p. 25)

290. *INTÉRIEUR AVEC DEUX HOMMES ET DEUX FEMMES AVEC LEURS ENFANTS* (Album p. 26)

291. *UN HOMME ET UNE FEMME AVEC DEUX ENFANTS; DEUX JEUNES FILLES* (Album p. 27)

292. *FEMME QUI SE PEIGNE; SCÈNE DE RUE AVEC DEUX FEMMES ET UN HOMME* (Album p. 28)

293. *SCÈNE DANS UNE BUANDERIE* (Album p. 29)

294. *APOLLON* (?) *APPARAISSANT À UNE JEUNE FILLE* (Album p. 30)
Inspiré d'une Annonciation, ce dessin montre combien Gagneraux était possédé par l'Antique; une composition chrétienne est transformée en une scène mythologique.

295. *DEUX HOMMES ÂGÉS DONT UN PARLE À DEUX JEUNES GENS* (Album p. 31)

296. *FEMME QUI ÉPUCHE UNE JEUNE FILLE; HOMME CAUSANT AVEC UNE FEMME ET SON ENFANT* (Album p. 32)

297. *DEUX HOMMES ASSIS, PARLANT; DEUX TÊTES D'APRÈS L'ANTIQUE* (Album p. 33)

298. *QUATRE HOMMES DISCUTANT UN ACTE* (Album p. 34)

299. *DEUX HOMMES DEBOUT, DISCUTANT, UNE FOULE* (Album p. 35)

300. *TROIS HOMMES ASSIS, DISCUTANT* (Album p. 36)

301. *DEUX HOMMES ASSIS* (Album p. 37)

302. *DEUX ANGES* (Album p. 38)
Pierre noire

Ainsi que le numéro suivant et l'ange du dessin n° 304, ces anges semblent être inspirés d'une oeuvre du Quattrocento, et montrent que Gagneraux, quoique rarement, s'intéressait à l'art du Moyen Age.

303. *DEUX GROUPES D'ANGES CHANTANT* (Album p. 39, fig. 135)
Pierre noire

304. *DEUX ETUDES INSPIRÉES DE L'ANTIQUE* (un temple avec un obélisque, et un homme debout); *UN ANGE MUSICIEN* (Album p. 40)
Pierre noire

305. *ETUDES INSPIRÉES DE L'ANTIQUE*, (un monument, un sarcophage, faisceaux) (cf n° 318) (Album p. 41)
Pierre noire

306. *ETUDES DES DÉTAILS ANTIQUES; MAISON DU MOYEN AGE* (Album p. 42)
Pierre noire

307. *ETUDES ANTIQUES* (Album p. 43)
Pierre noire

308. *QUATRE ETUDES DE FEMMES; DEUX INTÉRIEURS; UN COUPLE AMOUREUX* (Album p. 44)
Pierre noire, plume et encre brune

309. *INTÉRIEUR AVEC UN HOMME; UNE FEMME ET UN ENFANT* dessiné pardessus un *PAYSAGE* légèrement esquissé (Album p. 45)
Pierre noire

310. *INTÉRIEUR (D'UNE PRISON?)*(Album p. 46)
Pierre noire

311. *FEMME COUSANT* (Album p. 47)
Pierre noire

312. *FEMME ASSISE, ENFANT ASSIS, DEUX FEMMES CAUSANT* (Album p. 48)

313. *FEMME ASSISE; DEUX FEMMES PARLANT DONT UNE ASSISE* (Album p. 49)

314. *TROIS FEMMES DEBOUT ET UNE FEMME ASSISE; DEUX FEMMES PARLANT; FEMME S'HABILLANT* (Album p. 50)
Pierre noire et encre brune

315. *TROIS FEMMES DEBOUT* (Album p. 51)
Pierre noire

316. *ENFANT DANS UN BERCEAU* (Album p. 51)
Pierre noire

317. *FEMME DEBOUT* (Album p. 53)
Plume et encre noire sur quelques traits de pierre noire

ALBUM DE CALQUES

96 calques de différentes mesures collés sur les feuilles d'un album
H. 32,3; 47,5
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. E 5055

HISTORIQUE: Appartenait aux descendants de Gagneraux; au Musée depuis 1976

EXPOSITION: Dijon 1961, n° 91

318. *DIFFÉRENTS ORNEMENTS* (Album p. 1)
Pierre noire, plume et encre brune
H. 27,2; L. 34,2

Les faisceaux et le monument se rapportent au dessin n° 305

319. *DIFFÉRENTS ORNEMENTS* (Album p. 2)
Pierre noire, plume et encre noire
H. 22,4; L. 19,6

320. *DIFFÉRENTS ORNEMENTS* (Album p. 3)
quelques uns avec une inscription explicative
Plume et encre brune
H. 27; L. 33,6

321. *DIFFÉRENTS ORNEMENTS* (Album p. 4)
Pierre noire, quelquesuns à la plume et à l'encre noire
H. 34,7; L. 30,7

322. *DÉTAILS ANTIQUES* (Album p. 5)
Plume et encre noire
H. 21,7; L. 32,9

323. *CALQUES DIFFÉRENTS* entre autres la cour des lion à l'Alhambra et une maison arabe à Alger (Album p. 6)
Plume et encre brune
H. 26,9; L. 33,7

324. *DIFFÉRENTS ORNEMENTS* (Album p. 7)
calqués d'après D'Hancarville 1766-1767, vol. I et III
Plume et encre noire
H. 14,8; L. 21

325. *DIFFÉRENTS CALQUES* (Album p. 8)
Plume et encre noire
H. 20,3; L. 32,9

326. *ORNEMENTS* (Album p. 9)
calqués d'après Tischbein 1791-95, vol. I, pl. 3
Plume et encre brune
H. 21,2 L. 18,1

327. *PLUSIERUS ORNEMENTS* (Album p. 10)
Pierre noire, plume et encre noire
H. 13,8; L. 19,9

328. *CALQUE* (Album p. 11)
d'après une base de colonne; trois soldats romains
Plume et encre noire
H. 17,3; L. 25,1

329. *DIFFÉRENTS CALQUES* (Album p. 12)
entre autres d'après Danièle de Volterre
Pierre noire, plume et encre noire
H. 22,4; L. 19,6

330. *DIFFÉRENTS CALQUES* (Album p. 13)
surtout des chaises
Plume et encre brune
H. 26,3; L. 33,3

331. *DIFFÉRENTS CALQUES* (Album p. 14)
Plume et encre noire
H. 17,6; L. 29,2

332. *DIFFÉRENTS CALQUES* (Album p. 15)
Pierre noire, plume et encre noire
H. 26,5; L. 34

333. *CALQUE* (Album p. 16, fig. 79)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III p. 211
Plume et encre noire
H. 14,3 ; L. 8,2

334. *CALQUES* (Album p. 17)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. I
A) pl. 71; B) pl. 62
Plume et encre brune
H. 15,4 ; L. 19,5

335. *CALQUE* (Album p. 17, fig. 119)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. I, pl. 130
Plume et encre brune
H. 20,3; L. 32,6

336. *CALQUE* non identifié (Album p. 18)
Plume et encre brune
H. 18; L. 21,3

337. *CALQUES* (Album p. 19)
A. d'après *"Mercuro"*, Ercolano 1757-79, vol. V, tav. XXXIII, p. 121
B. d'après *"Fauno"* , Ercolano 1757-79, vol. VI, tav. XL, p. 147
C. d'après *"Putto"*, Ercolano 1757-79, vol. VI, tav. XLVIII, p. 179
Plume et encre noire
H. 21,6; L. 32,6

338. *CALQUE* (Album p. 20, fig. 142)
d'après Tischbein 1791-95, vol. I, pl. 6
Plume et encre brune
H. 17,2; L. 22,9
Inscription de la main de Gagneraux: *"Sinis fameux brigand tué par Thésée sur le chemin troezene à Athène."*

339. *UN SARCOPHAGE*, probablement dessin libre (Album p. 21)
Pierre noire, plume et encre noire
H. 16,2; L. 21,3

340. *CALQUES* (Album p. 22)
d'après Winckelmann 1767
A. pl. 192
B. pl. 25
C. pl. 17
D. non identifié
Plume et encre noire
H. 21,3; L. 32,6

341. *CALQUE* (Album p. 23)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III, pl. 76
Plume et encre brune
H. 17,8; L. 30,4

342. *CALQUE* non identifié (Album p. 24)
Plume et encre noire
H.21,2; L. 32,7

343. *CALQUE* non identifié (Album p. 25)
Plume et encre noire
H. 22; L. 32,7

344. *CALQUES* (Album p. 26)
A. *"Penthésilée tuée par Achille"*, original non retrouvé
B. Détail de la porte de Paradis de Ghiberti, original non retrouvé
Plume et encre noire
H. 20,5; L. 32,9

345. *CALQUE "Apothéose d'Homère"*, original non retrouvé (Album p. 27)
Plume et encre noire
H. 21,9; L. 31,2

346. *CALQUE* (Album p. 28)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III, pl. 36
Plume et encre noire
H. 16,7; L. 20,9

347. *CALQUES* (Album p. 29)
A. d'après Winckelmann 1767, pl. 82 (dessiné au verso)
B. non identifié
Plume et encre noire
H. 19,5; L. 32

348. *CALQUE* non identifié (Album p. 30)
Plume et encre noire
H. 18,7; L. 20,9

349. *CALQUE* non identifié (Album p. 31)
Plume et encre noire
H. 13,2; L. 7,4

350. *CALQUE* (Album p. 31)
d'après Winckelmann 1767, pl. 80
Plume et encre noire
H. 10,5; L. 15,6

351. *CALQUES* (Album p. 32)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III
A. pl. 105
B. pl. 115
Plume et encre brune
H. 21,5; L. 30,5

352. (Album p. 33)
A. *DESSIN* d'après Winckelmann 1767, pl. 146
B. *CALQUE* non identifié
C. *CALQUE* non identifié
Plume et encres brune et noire
H. 21,3; L. 31,1

353. *CALQUE* (Album p. 34)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III, pl. 68
Plume et encre brune
H. 18; L. 30,6

354. *DIFFÉRENTS CALQUES* (Album p. 35)
Les deux amours sont en rapport avec le dessin n° 118
Plume et encre noire
H. 19,9; L. 22,2

355. *CALQUES* (Album p. 36)
d'après Stosch 1724
A. *"Hercule con Iole"*, pl. LXVIII
B. *"Diana venatrix"*, pl. XXXVI
C. *"Victoria in biga"*, pl. XLI
D. *"Faunus"*, pl. XLIV
Plume et encre noire
H. 20,4; L. 32,1

356. *CALQUES* (Album p. 37)
d'après Ercolano 1757-79, vol. VI
A. *"Due Minerve"*, tav. VII, p. 23
B. *"Minerva"*, tav. VII, p. 27
C. *"Minerva"*, tav. IX, p. 31
D. *"Venus"*, tav. XVIII, p. 64
Plume et encre noire
H. 14,8; L. 31,1

357. *CALQUE* (Album p. 38)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III, pl. 128
Plume et encre brune
H. 14,1; L. 13,4

358. *CALQUES* (Album p. 39)
d'après Ercolano 1757-79, vol. VI
A. *"Pallade"*, tav. V, p. 19
B. p. 133
C. non identifié
D. *"Giovanetto"*, p. 69, dessiné au verso
E. *"La Fortune"*, tav. XXV, p. 95
Plume et encre noire
H. 22,2; L. 32,7

359. *CALQUE* (Album p. 40)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III, pl. 110
Plume et encre brune
H. 21,6; L. 30,5

360. *CALQUES* (Album p. 41)
d'après La Chaussée 1706
A. *"Statue panthée"*, p. 50, pl. XXIV
B. *"La Fortune"*, p. 50, pl. XXII
C. *"Esculape"* (dessin d'après) p. 48, pl. XVII
D. non identifié
Plume et encre brune
H. 18,4; L. 28,7

361. *CALQUE* (Album p. 42)
d'après Winckelmann 1767, pl. 85 *"Zethus, Antiope, Amplion"*
Plume et encre noire
H. 15; L. 12,4

362. *CALQUES* (Album p. 43)
d'après Ercolano 1757-79, vol. VI
A. *"Epicuro"*, tav. XIX, p. 73
B. *"Epicuro"*, tav. XX, p. 75
C. *"Epicuro"*, tav. XXI, p. 79
D. *"Epicuro"*, tav. XXIII, p. 85
E. *"Epicuro"*, tav. XXIV, p. 86
F. *"Plato"*, tav. XXVII, p. 99
Plume et encre noire
H. 22,7; L. 32,8

363. *CALQUES* (Album p. 44)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. II
A. pl. 116
B. pl. 111
C. pl. 103
D. pl. 81
Plume et encre noire
H. 21,9; L. 33

364. *CALQUES* (Album p. 45)
d'après Stosch 1724
A. *"Medusa"*, pl. LXIII
B. *"Harpocrates"*, pl. XXXVII
C. *"Capet ignotum"*, pl. V
D. *"Silenus"*, pl. LX
E. *"Ptolemaeus philopator"*, pl. XIX
F. *"Socrates"*, pl. IV
Plume et encre noire
H. 21,2; L. 32,2

365. *CALQUE* non identifié (Jupiter?) (Album p. 46)
Plume et encre noire
H. 8,5; L. 21,3

366. *CALQUES* (Album p. 47)
d'après Stosch 1724
A. *"Priame"*, pl. III, inscription: *Priame*
B. *"Aesculape"*, pl. XVIII, inscription: *Asculape*
D. *"Germanicus"*, pl. XXXII, inscription: *Germanicus*
Plume et encre noire
H. 19,5; L. 31,4

367. *CALQUES* (Album p. 48)
d'après Stosch 1724
A. *"Medusa"*, pl. LXV
B. *"Hercules Olivarius"*, pl. XLVI
C. *"Hercules iuvenis"*, pl. XXIII
D. *"I C M Aurel Antonius aug."*, pl. II
Plume et encre noire
H. 21,8; L. 31,5

368. *CALQUES* (Album p. 49)
d'après Stosch 1724
A. *"Minerva"*, pl. XXXIV
B. *"Apollo"*, pl. VIII
Plume et encre noire
H. 19,4; L. 31,3

369. *CALQUES* (Album p. 50)
d'après Stosch 1724
A. *"Minerva Salvtifiera"*, pl. XIII
B. *"Minerva Salvtifiera"*, pl. X
C. non identifié (trophées)
Plume et encre noire
H.18,2; L. 31,3

370. *CALQUES* (Album p. 51)
d'après Stosch 1724
A. *"Amor leanenas domans"*, pl. LXVI
B. *"Bacchus"*, pl. XLIX
C. *"Diomedes Palladio politus"*, pl. LXI
D. *"Faunus bacchans"* (incomplète), pl. XX
Plume et encre noire
H. 20,8; L. 31,4

371. *CALQUES* (Album p. 52)
d'après La Chaussée 1706
A. *"Sacrificateur Egyptien"*, p. 62, pl. XXXVI
B. *"Atys"*, p. 67, pl. XL, inscription: *Atis*
C. *"La Victoire"*, p. 58, pl. XXIX
D. *"Statue panthée"*, p. 54, pl. XXV, inscription:*Signum panleam*
E. *"La Fortune"*, p. 50, pl. XXI
F. *"La Fortune"*, p. 48, pl. XX
G *"Mithra ou le soleil"*, p. 46, pl. XVI
H. *"Le dessous d'un vase agathe"*, p. 34, pl. LV
Plume et encre brune
H. 21,4; L. 31,2

372. *CALQUE* (Album p. 53)
d'après Winckelmann 1767, pl. 192
Plume et encre noire
H. 152; L. 20,4

373. *CALQUE* (Album p. 54)
d'après Stuart-Revett, 1762-1816, I, chap. III, pl. XII (collé au verso)
Plume et encre brune
H. 21,3; L. 33,1

374. *CALQUE* (Album p. 55)
d'après Stuart-Revett, 1762-1816, I, chap. III, pl. XVIII (collé au verso)
Plume et encre brune
H. 20,5; L. 31,2

375. *CALQUES* (Album p. 56)
d'après La Chaussée 1706
A. *"Mercure et Minerve"*, p. 27, pl. XLVI
B. *"Mercure et la Fortune"*, p. 27, pl. XLV
C. *"Char à deux chevaux"*, p. 24, pl. XLIII
D. *"Bacchus"*, p. 24, pl. XLII (dessiné au verso)
E. *"Venus victorieuse"*, p. 22, pl. XL
F. *"Ganymède"*, p. 30, pl. LI
Plume et encre brune
H. 18,8; L. 31,3

376. *CALQUES* (Album p. 57)
d'après Ercolano 1757-79, vol. VI
A. *"Putto"*, p. 187, pl. L
B. *"Idoletto"*, p. 352
C. *"Putto"*, p. 191, pl. LI
D. non identifié
E. *"Sfinx"*, vignette (dessiné au verso)
Plume et encre brune
H. 16,7; L. 21,6

377. *CALQUES* (Album p. 58)
A. non identifié
B. femme lisant (probablement dessin libre)
Plume et encres noire et brune
H. 10,7; L. 20,7

378. *CALQUES* (Album p. 59)
d'après Winckelmann 1767
A. *"Guerrier offrant à la Pallade"*, pl. 120 (dét.)
B. *"Anfiarao et Erifile"*, pl. 108
C. *"Les filles de Leucippe"*, pl. 61 (dét.)
Plume et encre noire
H. 21,3; L. 16,2

379. *CALQUES* (Album p. 60)
A. non identifié (Jupiter?, cf. n° 365)
B. dessin libre d'après D'Hancarville 1766-67, vol. IV, pl. 49
Plume et encre noire
H. 18,6; L. 21,3

380. *CALQUES* (Album p. 61)
d'après Stosch 1724
A. *"Quadriga"*, pl. XVI
B. *"Nuptiae Cupid et Psyche"*, pl. LXX
Plume et encre noire
H. 11; L. 27,4

381. *CALQUES* (Album p. 62)
d'après Ercolano 1757-1779, vol. VI
A. p. 352
B. deux figures d'après tav. LXXXIX, p. 353
C. trois figures d'après tav. XLV, p. 383
Ce calque ayant été jugé obscène on le censurait en le collant. Ceci tendrait à prouver que ce n'est pas Gagneraux lui-même qui a assemblée cet album.
Plume et encre noire
H. 9; L. 21

382. Quatre *CALQUES* non identifiés (Album p. 63)
Plume et encre brune
H. 21,8; L. 30,8

383. *CALQUES* (Album p. 64)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III
A. p. 86
B. p. 84
Plume et encre brune
H. 20,4; L. 30,5

384. *CALQUES* (Album p. 64)
d'après Ercolano 1757-1779, vol. IV
A. *"statue non identifiée"*, tav. LXXV, p. 287
B. *"statue non identifiée"*, tav. LXXVI, p. 295
Plume et encre noire
H. 22,5; L. 32,9

385. *CALQUES* non identifiés (Album p. 65)
Plume et encre brune
H. 20; L. 31,4

386. *CALQUES* (Album p. 66)
d'après Ercolano 1757-1779, vol. VI
A. *"statue non identifiée"*, tav. LXVIII, p. 261
B. *"Idoletto di Giove"*, tav. I, p. IX
Plume et encre noire
H. 22,9; L. 32,7

387. *CALQUES* (Album p. 67)
d'après Ercolano 1757-1779, vol. I
A. p. 45
B. p. 32
Plume et encre brune
H. 21,7; L. 30,5

388. *CALQUES* (Album p. 68)
d'après Ercolano 1757-1779, vol. VI
A. *"Fauno, o Sileno"*, tav. XLV, p. 167
B. *"Fauno, o Sileno"*, tav. XLIV, p. 161
Plume et encre noire
H. 22,1; L. 32,9

389. *CALQUE* (Album p. 69)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III, pl. 118
Plume et encre brune
H. 16,9; L. 40

390. *CALQUES* non identifiés (Album p. 70)
Plume et encre brune
H. 20,7; L. 17,5

391. *CALQUES* (Album p. 70)
A. non identifié
B. non identifié
C. d'après Barbault 1761, p. 87, *"Isis"*
D. d'après Barbault 1761, p. 87, *"Minerve"*
Plume et encres brune et noire
H. 27,3; L. 17,4

392. *CALQUE* non identifié (Album p. 71)
Plume et encre noire
H. 10; L. 32,6

393. *CALQUE* non identifié (Album p. 71)
Plume et encre noire
H. 18; L. 32,4

394. *CALQUES* (Album p. 72)
d'après Ercolano 1757-1779, vol. VI
A. *"Statue non identifiée"*, tav. LXXI, p. 273
B. *"Statue non identifiée"*, tav. LXXII, p. 277
Plume et encre noire
H. 20,9; L. 32,6

395. *CALQUES* (Album p. 73)
d'après Ercolano 1757-1779, vol. VI
A. *"Mercuro"*, tav. XXXIII, p. 115
B. *"Mercuro"*, tav. XXXIII, p. 117
C. *"Mercuro"*, tav. XXXIII, p. 119
trois visages calqués des vignettes d'Ercolano, vol. VI
Plume et encre noire
H. 21,4; L. 33

396. *CALQUE* (Album p. 74)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. I, pl. 130
Plume et encre brune
H. 20,3; L. 32,7

397. *CALQUES* (Album p. 75)
d'après Ercolano 1757-1779, vol. V
A. *"Augusto"*, tav. XLVIII, p. 163
B. *"Cajo Cesare"*, tav. LI, p. 172
C. *"Cajo Cesare"*, tav. LII, p. 175
D. *"Agrippina maggiore"*, tav. LV, p. 185
E. *"Agrippina maggiore"*, tav. LVI, p. 187
F. *"Tolomeo o Filadelfo"*, tav. LXI, p. 203
G. *"Tolomeo o Filadelfo"*, tav. LXVI, p. 219
H. *"testa incognito"*, tav. LXXV, p. 247
I. *"Archita di Taranto"*, tav. XXIX, p. 103
Plume et encre noire,
H. 22,1; L. 32,6

398. *CALQUES* (Album p. 76)
A. d'après le dessin n° 136
B. d'après le dessin n° 138
C. d'après le dessin n° 137
Plume et encre brune
H. 21,4; L. 31,1

399. *CALQUES* (Album p. 77)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. III
A. pl. 43 (partie gauche)
B. pl. 49
Plume et encre brune
H. 21,6; L. 30,5

400. *CALQUES* (Album p. 78)
d'après Stosch 1724
A. *"Caesar Auguste"*, pl. XXV, inscription: *Caesar Auguste*
B. *"Philosophii Caput"*, pl. XXXVIII
C. *"Diana"*, pl. XVII, inscription: *Diane*
D. *"Taurus dionysiacus"*, pl. XL
E. *"Sphynx"*, pl. LXIX
Plume et encre noire
H. 21,2; L. 31, 9

401. *CALQUES* (Album p. 79)
A. d'après Winckelmann 1767, pl. 104
B. non identifié
C. non identifié
Plume et encre noire
H. 22,1; L. 33

402. *CALQUES* non identifiés (Album p. 80)
Plume et encre brune
H. 22,1; L. 30,8

403. *CALQUES* non identifiés (Album p. 81)
Plume et encre noire
H. 20,9; L. 32,1

404. *CALQUES* non identifiés (Album p. 82)
Plume et encre noire
H. 9,9; L. 7,8

405. *CALQUES* (Album p. 82)
d'après D'Hancarville 1766-67, vol. I
A. pl. 122
B. pl. 112
Plume et encre brune
H. 14,8; L. 33,5

406. *CALQUES* (Album p. 83)
d'après Stosch 1724
A. *"Gladiator Rudiarius"*, pl. XXI
B. *"Diana montana"*, pl. XII
C. *"Adonis"*, pl. XXIV
D. *"Hercules Cerverum vinciens"*, pl. XXXI
E. *"Equus marinus"*, pl. L
Plume et encre noire
H. 20,9; L. 31,3

407. *CALQUES* (Album p. 84)
d'après Tischbein 1791-95, vol. I
A. pl. 2 ,l'homme à droite
B. pl. 3, l'homme à gauche
C. pl. 3, l'homme à droite
Plume et encre brune
H. 18,3; L. 23

408. *CALQUE* (Album p. 85)
d'après Tischbein 1791-95, vol. I, pl. 4.
Inscription de la main de Gagneraux: *"Alemon* /sera/ *déliberé s'il ira à la tête du parti à la guerre de Thebès avant d'avoir punit sa mère mais Iris de la part de Junon lui ordonne d'aller auparavant à Thebès."*
Plume et encre brune
H. 18,4; L. 23,6

409. *CALQUES* (Album p. 86)
d'après Tischbein 1791-95, vol. I
A. pl. 3, l'homme à droite
B. pl. 5. Inscription de la main de Gagneraux: *"Départ de Jason pour l'expédition de la Toison d'Or."*
Plume et encre brune
H. 18; L. 23,3

410. *CALQUES* (Album p. 87)
d'après Tischbein 1791-95, vol. I
A. pl. 1, l'homme à droite
B. pl. 1, l'homme au milieu
C. pl. 2, l'homme à droite
Plume et encre brune
H. 18,4; L. 23,4

DESSINS NON RETROUVÉS

ETUDES D'APRES L'ANTIQUE

411. *SILÈNE ET BACCHUS*

HISTORIQUE: Dessin exécuté vers 1782 pour Francesco Piranesi qui l'utilisa pour une gravure publiée dans le *Choix des meilleures statues antiques*, Rome 1781-83 (fig. 109).

412-415. *QUATRES ETUDES D'APRES LAOCOON, LE GLADIATEUR BORGHÈSE ET L'APOLLON DU BELVÉDÈRE*

HISTORIQUE: 7-9 janvier,1795, n° 30, Paris, vente anonyme (Lugt 5400): *"soigneusement exécutées /.../ faite au crayons noir et blanc par Gagneraux."*

SUJETS RELIGIEUX

416. *SAMSON TERRASSANT UN LION*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puîné, n° 9 (Laveissière 1980, p. 224); appartenait en 1889 au petit-neveu de Gagneraux (Baudot 1889, p. 49).

417. *JOSEPH EXPLIQUANT SES SONGES*

HISTORIQUE: 3 mars 1816, Paris, vente Amadée Constantin (Lugt 9056), n° 564, *"dessin à la plume sur papier blanc"*.

418. *LE JUGEMENT DE SALOMON*

HISTORIQUE: 19-24 novembre 1894, Dijon, vente Henri Baudot, n° 1293, *"crayon et encre"*.

SUJETS TIRES DE L'HISTOIRE OU DE LA LITTERATURE

419. *HENRI IV ET SULLY*

HISTORIQUE: Dessin exécuté en 1789 pour Monsieur de Lestewnoon, *"Le roi le /Sully/ rencontre lorsqu'on le rapporte blessé de la bataille d'Ivry, et l'embrasse, etc."* (Baudot 1889, pp. 41-42).

420. *PHAËTON QUI EST EFFRAYÉ DU SIGNE DU LION*

HISTORIQUE: Dessin exécuté en 1792, sur papier bistre, rehaussé de blanc, *"pour Naples"* (Baudot 1889, p. 44).

OEUVRE EN RAPPORT: N° 27

421. *ULYSSE FEIGNANT LA FOLIE POUR ÉVITER D'ALLER AU SIÈGE DE TROIE*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puîné, n° 11, *"sepia"* (Laveissière 1980, p. 224); appartenait en 1889 au petit-neveu de Gagneraux (Baudot 1889, p. 49).

422. *VENUS BLESSÉE PAR DIOMÈDE EST TRANSPORTÉE DANS L'OLYMPE PAR IRIS*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puîné, n° 12, *"sepia"* (Laveissière 1980, p. 224); appartenait en 1889 au petit-neveu de Gagneraux (Baudot 1889, p. 49)

OEUVRES EN RAPPORT: N°s 44, 465

423. *LA MORT DE CLÉOPÂTRE*

HISTORIQUE: Appartenait en 1889 au petit-neveu de Gagneraux, lavé au bistre, rehaussé de blanc (Baudot 1889, p. 49).

424. *LA MORT DE LUCRÈCE*

HISTORIQUE: Appartenait en 1889 au petit-neveu de Gagneraux, lavé au bistre, rehaussé de blanc (Baudot 1889, p. 49).

425-427. *LES SABINES S'INTERPOSANT ENTRE LES ROMAINS ET LES SABINS*

HISTORIQUE: 9 avril 1883, Beaune, vente Félix Baudot, n° 227, *"trois dessins à la plume"* (Laveissière 1980, p. 224).

428. *SERMENT D'ANNIBAL*

HISTORIQUE: 9 avril 1883, Beaune, vente Félix Baudot, n° 248, *"dessin au lavis rehaussé de blanc, 0,45 x 0,38"* (Laveissière 1980, p. 224).

429. *ALEXANDRE À QUI ON ARRACHE UNE FLECHE DU CÔTÉ*

HISTORIQUE: Coll. Armfelt, n° 164, *"sign. Gagneraux invenit et fecit"* avec une bordure dorée (Armfelt 1919, p. 95); vente 1925, Carl Axel Armfelt.

430. *UNE SCÈNE DE L'HISTOIRE ROMAINE*

HISTORIQUE: 29 mars 1870, Dijon, Vente Ph. Boudair, n° 50, *"grand dessin lavis et crayon"* (Laveissière 1980. p. 224).

SCENES MYTHOLOGIQUES

431. *LES TROIS GRÂCES*

HISTORIQUE: Figurait à l'exposition qui suivait le concours annuel à Dijon en 1773 (APB 1775, p. 164, Laveissière 1980, p. 223).

432. *MERCURE QUI APPORTE BACCHUS AUX NYMPHES*

HISTORIQUE: Dessin exécuté en 1789 pour monsieur de Lestewnoon (Baudot 1889, p. 41)

OEUVRE EN RAPPORT: N° 459

433. *BACCHANALE*

HISTORIQUE: Dessin au bistre, exécuté en 1792 (Baudot 1889, p. 44).

434.a. *UNE BACCHANTE S'ENIVRANT AUPRÈS D'UN SATYRE*

HISTORIQUE: 3 mars 1816, Paris, vente Amadée Constantin (Lugt 9056), n° 565, *"dessin à la plume et au bistre"*.

OEUVRES EN RAPPORT: N°s 2, 475

434.b. *BACCHANTE ET SATYRE*

HISTORIQUE: Coll. Armfelt, n° 173, *"bacchante étendue avec des grappes et un satyre vers lequel un amour tend ses bras, sign. Gagneraux fecit, dessin, bordure dorée"* Armfelt 1919, p. 96); vente Carl Axel Armfelt 1925.

435. *L'AMOUR VAINQUEUR DE LA FORCE*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puîné, n° 10, (Laveissière 1980, p. 224).

SUJETS DIVERS

436. *COMBAT DES TAUREAUX*

HISTORIQUE: Dessin exécuté en 1789, appartenait à Louis Ducros (Baudot 1889, p. 41).

OEUVRE EN RAPPORT: N° 458

437-440. *PAYSAGES*

HISTORIQUE: En 1792, Gagneraux exécuta quatre *"paysages d'invention pour Mesdames de France, faits au bistre, demi-feuille de papier grand aigle"* (Baudot 1889, p. 44).

441. *L'ANGE GARDIEN QUI COUVRE DE SON AILE LES DEUX ENFANTS DE M. DE CHASTELLUX*

HISTORIQUE: Dessin exécuté en 1792 pour le comte de Chastellux (Baudot 1889, p. 44).

442. *COMBAT D'UNE AMAZONE AVEC UN SOLDAT*

HISTORIQUE: Dessin exécuté en 1792 *"sur papier bistré, rehaussé au blanc, à M. de Chastellux"* (Baudot 1889, p. 44).

443-444. *TROIS ETUDES D'APRÈS RAPHAEL ET ROMANELLI*

HISTORIQUE: 29 août 1814, Paris, vente Bruun-Neergaard (Lugt 8580), n° 464 *"diverses compositions et études, trois d'après Raphaël et Romanelli"*.

445. *INTÉRIEUR D'UNE PRISON ROMAINE*

HISTORIQUE: 13 mars 1848, Dijon, vente Gagneraux puîné, n° 7, *"aquarelle sous verre"* (Laveissière 1980, p. 224).

446. *UNE IDYLLE*

HISTORIQUE: 19-24 novembre 1894, Dijon, vente Henri Baudot, n° 1290, *"dessin à la plume"*.

448. *UNE TÊTE*

HISTORIQUE: 19-24 novembre 1894, Dijon, vente Henri Baudot, n° 1291, *"signé Rome 1761"* /1791?/

449. *L'HOMME TYRANNISÉ PAR LA JALOUSIE SE VENGE SUR L'AMOUR*

HISTORIQUE: 19-24 novembre 1894, Dijon, vente Henri Baudot, n° 1292.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 462

450. *UNE PAGE DE CROQUIS À LA PLUME*

HISTORIQUE: 29 mars 1870, Dijon, vente Ph. Boudair, n° 39 (Laveissière 1980, p. 224).

451. *PORTRAIT DE COFFINET*

HISTORIQUE: 26 janvier 1911, Paris, vente X; 21 février 1919. vente Téodor de Wyzewa, *"crayon"* (Bénézit 1976 IV, p. 579).

452-453. *DEUX PAYSAGES*

HISTORIQUE: Deux pastels, exposés à Dijon en 1772 (APB 1774, p. 172, ; Laveissière 1980, p. 223).

454. *QUATRE TÊTES EN MÉDAILLON*

HISTORIQUE: Au pastel, figurant à l'exposition qui suivit le concours annuel à Dijon en 1773 (APB 1775, p. 164, Laveissière 1980, p. 223).

455. *BATAILLE*

HISTORIQUE: 19-24 novembre 1894, Dijon, vente Henri Baudot, n° 1294, *"étude à la plume, signé"*.

456. *BATAILLE*

HISTORIQUE: 19-24 novembre 1894, Dijon, vente Henri Baudot, n° 1295, *"étude à la plume, signé"*.

GRAVURES

Toutes les gravures de la main de Gagneraux sont des eaux-fortes.

457. *BAIOCCO* (fig. 86)

H. 28,8; L. 20,3
titré dans la marge inférieur

Signalée dans Thieme-Becker 1920 XIII, p. 67, cette gravure n'est connue qu'en un seul exemplaire qui se trouve au Musée de Rome (inv. 14737). Cet exemplaire porte l'inscription au crayon b.g. *Rome 1788*, b.d. *Gagnereuy inci.*

L'inscription donne la date de 1788. Or, une lettre de Francesco Piranesi à Gustave III, datée du 3 juin 1786, montre qu'il faut l'antidater de deux ans: *"Le même* /Gagneraux/ *vient de graver le célèbre Bajocco ci-joint."* (Nationalmuseum, Archives, MS H III A)

Bajocco était un nain qui avait son poste à l'entrée du Café Greco, Via Condotti, et qui fut dessiné par plusieurs artistes, entre autres par le danois Jens Juel et l'anglais David Allan.

458. *LE TAUREAU FURIEUX* (fig. 61)

H. 45,4; L. 56,4
Sous le tr.c. à g. à la pointe, la signature: *B Gagneraux inv e sculp.*
Titré dans la marge inf.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 91

La gravure parut en 1788 et fut décrite dans les Memorie per le Belle Arti, juin 1788, pp. CL-CLI sous le titre *Incisione in Rame: " Dal Pittore Francese Sig. Benedetto Gagneraux è stata recentamente incisa in rame all' acqua forte una sua invenzione esprimente un toro infurioso. Nel mezzo di*

uno steccato vedesi un toro furibondo nell'atto di lanciarsi a ferire un uomo che fugge, un altro è già caduto a terra, e l'impeto del toro à raffrenato da due robosto figure, che lo trattengono per mezzo di due funi, ch'esso ha intrecciate alle corna; frattanto un'altr'uomo si appressa al toro quasi voglia coprirgli la fronte con un mantello. Tre cani hanno parte in simil giostra, uno è stato già rovesciato a terra dall'adirato animale un altro tenta d'impadronirglisi di una orecchia, ed un terzo, ch'è più lontano, si muove velocemente per assarlirlo. L'invenzione di questa stampa è molto vivace, ed il gruppo ha molta espressione, à signata poi sul rame con risoluzione, e con ispirito, avendo anche nell'insieme un buon effetto, e della forza di chiaro oscuro. E'un gran requisito nella incisioni alla pittoresca e non ricercate, quando si conserva in loro quella vivacità, e quell'energia, colla quale suole un Pittore esprimere in carta il suo concetto nel momenti felici dell'estro, nei quali la fantasia accesa non va appresso ai dettagli delle cose, ma à tutta piena del totale dell'invenzione. Questo pregio trovasi nella incisione del Sig. Gagneraux, del quale in breve dovremo tornare a favellare all'occasione di una grande opera di pittura, ch'egli sta conducendo, e che confermerà il publico nella vantaggiosa opinione, che ha già concepita de suoi talenti."

Par cette gravure qui présente des analogies avec *Le Taureau Farnèse* (fig. 62) Gagneraux a peut-être voulu marquer sa prise de position contre le déplacement de ce groupe de Rome à Naples, qui eut lieu en 1787.

La composition se base probablement sur un bas-relief antique montrant une scène de sacrifice de taureau. Les gestes des hommes sont théâtraux et sont entre autres inspirés de Raphaël. L'homme tombé est par exemple modelé d'après la figure d'Héliodore dans *Héliodore chassé du Temple* dans la Stanza d'Eliodor au Vatican.

459. *MERCURE APPORTE L'ENFANT BACCHUS AUX NYMPHES* (fig. 126)

H. 47,4; L. 61,9
Titré dans la marge inf.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 432

D'après Gagneraux lui-même (Baudot 1889, p. 41) le dessin préliminaire fut exécuté en 1789 (n° 432). Nous donnons la date de 1789-90 pour l'exécution de l'eau-forte.

DIX-HUIT ESTAMPES AU TRAIT

En 1792 Gagneraux publia dix-huit estampes originales ou gravées d'après ses propres tableaux. Elles existent en trois états. Le 1er est avant toutes lettres. Le 2e est avec la signature et le titre (sauf les nos 1,2,9,12). La signature se trouve sous le tr.c. àg. à la pointe avec les variations suivantes: *B Gagneraux inv et scupl* /sic!/, *Romae* (nos 1,3,5,6,13, 16, 17, 18); *B Gagneraux inv scupl* (nos 2,4,9,10,14); *B Gagneraux inv et scupl Romae 1792* (nos 11,12); *B Gagneraux inv scupl* (nos 7, 15); *B Gagneraux inv et sculp, Romae* (n° 8). Le titre de la gravure ou (n° 1) l'adresse dans la marge inf. Le 3e état ajoute le numéro en chiffres arabes dans la marge sup. à d.

D'après Baudot (1889, pp. 40-48) ces estampes sont gravées soit par Gagneraux lui-même (nos 4,9,11,14,16,18) soit par son frère Bénigne-Claude (nos 1,2,3,5,6,12,13,15,17).

EXPOSITION: Hambourg 1969, n° 189

BIBLIOGRAPHIE: Hautecoeur 1912, p. 245; Pognon et Bruand 1962 IX, pp. 368-372; Rosenblum 1974, p. 180; Rosenblum 1956, pp. 83-85; Laveissière 1980, p. 224.

Nous avons discuté ces gravures plus haut (pp. 88-90). Hautecoeur (1912, p. 245) y voit une évolution de la technique de Gagneraux qui, après le n° 11 (n° 470), emploie *"le trait dans son égale pureté"*. Nous ne trouvons pas que cette différence soit très marquée et pensons que l'ordre des gravures est due au hasard.

460. (1.) *FRONTISPICE* (fig. 87)

Deux femmes regardant une estampe.
En marge: *A Paris chez Jean rue Jean de Beauvais, No 32.*
H. 11; L. 15,3

BIBLIOGRAPHIE: Baudot 1889, p. 48

D'après Baudot (1889, p. 48) il s'agirait d'un portrait des deux filles du comte de Sellon, de Genève.

461. (2.) *PAYSANNE À GENOU ALLAITANT SON ENFANT DEBOUT* (fig. 125)

H. 12; L. 10,8

Voici le seule oeuvre que nous connaissons où Gagneraux décrit la vie rurale.

462. (3.) *L'HOMME TOURMENTÉ PAR LA JALOUSIE SE VENGE SUR L'AMOUR* (fig. 122)

H. 19,5; L. 17,5

BIBLIOGRAPHIE: Hautecoeur 1912, p. 245, p. 255 (repr.)

OEUVRE EN RAPPORT: N° 449

463. (4.) *VÉNUS ET AMOUR* (fig. 127)

H. 13,1; L. 11,1

BIBLIOGRAPHIE: Hautecoeur 1912, p. 245; Rosenblum 1974, p. 180 note 125.

Cette gravure semble inspirée d'un camée ou d'un vase antique .

464. (5.) *L'AMOUR VAINQUEUR DE LA FORCE* (fig. 26)

H. 16,3; L. 12,4

BIBLIOGRAHPIE: Hautecoeur 1912, p. 245; Rosenblum 1974, p. 180 note 125.

OEUVRE EN RAPPORT: N° 6

N'ayant pas élaboré le paysage, Gagneraux a donné plus de profondeur et d'espace à la gravure qu'au tableau.

465. (6.) *VÉNUS BLESSÉE PAR DIOMÈDE* (fig. 120)

H. 16,4; L. 24

BIBLIOGRAPHIE: Hautecoeur 1912, p. 245; Rosenblum 1974, p. 180 (repr. fig. 25); Rosenblum 1956, pp. 83-85, p. 169 (repr. fig. 14).

OEUVRE EN RAPPORT: N^{OS} 45, 422

Le sujet est pris de l'Iliade, chant 5. Cette estampe est une des rares oeuvres où Gagneraux traite un sujet d'Homère.

466. (7.) *LA BOÎTE DE PANDORE* (fig. 138)

H. 17,4; L. 24,3

BIBLIOGRAPHIE: Hautecoeur 1912, p. 245 (repr.)

La scène montre le moment ou Mercure présente Pandore à son futur époux, Epiméthée.

467. (8.) *HÉBÉ* (fig. 69)

H. 19,6; L. 15,5

OEUVRE EN RAPPORT: N^{O} 21

La gravure est en contrepartie du tableau (n^{O} 21) et sans le paysage.

468. (9.) *FAUNE AVEC CHÈVRE* (fig. 129)

H. 8,8; L. 11,1

Le sujet est copié d'un camée antique (fig. 128).

469. (10.) *L'EDUCATION DE JUPITER* (fig. 107)

H. 15,8; L. 20,5

OEUVRE EN RAPPORT: N^{O} 49

470. (11.) *L'AMOUR VAINQUEUR DE LA FORCE CHANTE SA VICTOIRE* (fig. 80)

H. 18; L. 23,8

OEUVRES EN RAPPORT: N^{OS} 24, 85

La gravure est surtout proche du dessin n^{O} 85.

471. (12.) *LE NID D'AMOURS* (fig. 106)

H. 18,9; L. 24,7

BIBLIOGRAPHIE: Hautecoeur 1912, (repr.); Rosenblum 1974, p. 180 note 125.

OEUVRE EN RAPPORT: N^{O} 48

Il existe à la BN une epreuve portant des retouches et des inscriptions au crayon tendant à la rendre plus plaisante, plus allusive ou plus ridicule (Pognon et Bruand 1962 IX, p. 371).

472. (13.) *LA PLUIE* (fig. 123)
H. 17,3; L. 14,3

Un sujet très rare au XVIIIe siècle et que Gagneraux a traité avec charme.

473. (14.) *L'AMOUR TOURMENTANT UN SATYRE* (fig. 44)
H. 13,9; L. 17,4

BIBLIOGRAPHIE: Rosenblum 1974, p. 180 note 125.

Le sujet peut être rapproché du n° 13: *Satyre essayant de dérober les flèches à l'Amour endormi.*

474. (15.) *LE GÉNIE DE LA PAIX DOMPTANT LES CHEVAUX DE MARS* (fig. 67)
H. 18; L. 26,3

BIBLIOGRAPHIE: Hautecoeur 1912, p. 245.

OEUVRES EN RAPPORT: N^os 20, 86

La gravure est très proche du tableau n° 20 a.

475. (16.) *L'IVRESSE* (fig. 11)
H. 13,7; L. 19,8

BIBLIOGRAPHIE: Sandström 1979, p. 121.

OEUVRES EN RAPPORT: N^os 2, 434

La gravure comporte des changements par rapport au tableau n° 2.

476. (17.) *LA PEINTURE* (fig. 121)
H. 13,5; L. 18

BIBLIOGRAPHIE: Hautecoeur 1912, p. 245

Nous notons la rareté du sujet, le paysage étant considére comme un genre mineur à l'époque

477. (18.) *PSYCHÉ EMPORTÉE PAR LES ZÉPHYRES* (frontispice)
H. 18,4; L. 26,2

OEUVRE EN RAPPORT: N° 22

La gravure est assez proche du tableau n° 22.

APPENDIXE

Pour la documentation de ces pièces, nous avons conservé la rédaction original en nous contentant de rectifier l'orthographe et la ponctuation pour faciliter la lecture.

I. ACTE DE BAPTÊME DE BÉNIGNE GAGNERAUX

(AMD, Registre d'Etat Civil, B 597)

Le vingt cinq Septembre 1756 a été baptisé Bénigne fils de Claude Gagneraux M^re^ tonnelier en cette ville, et de Anne Darbois sa femme, né la veille de légitime mariage ; il a eu pour parrein Bénigne l'huilier Marchand à Fontaine les Dijon son oncle maternel, et pour marreine Madeleine Grasson son ayeule parternelle veuve de Louis Driot vivant fermier en cette ville, représentée par Thérèse Jobert, femme de Claude Boulvère jardinier à Dijon, laquelle a declaré ne sçavoir signer de ce enguise.

B LHUILLIE

GAGNERAUX CHENEVER vicaire

* *

*

II. CERTIFICAT ATTESTANT QUE GAGNERAUX A GAGNÉ LE CONCOURS DE L'ACADÉMIE DE MARSEILLE

(BMD, MS 2134)

Nous, Directeur, Officiers et Professeurs, déclarons et certifions comme Monsieur Gagneraux de la ville de Dijon, Elève de notre Académie de Peinture et de Sculpture par un dessin académique qu'il a fait d'après le modèle, a mérité le premier Prix, consistant en une médaille d'argent. En foi de quoi, nous lui avons fait expédier le présent certificat scellé de sceau de L'académie pour lui servir où besoin sera : A Marseille dans notre Bureau Le 23 août 1774

REVELLE D^r^

Scellé et signé par nous MOULINNEUF Professeur et Secrétaire Perpétuel

P. Rey chanet

* *

*

III. DIPLÔME DÉCERNÉ À GAGNERAUX POUR LE PRIX DE ROME À DIJON

(BMD, MS 2134)

Nous Elus Généraux des Etats du Duché de Bourgogne comtée et pays adjacents certifions que Bénigne Gagneraux natif de la ville de Dijon, Elève de l'académie de peinture, sculpture et dessin, établie par les Etats de Bourgogne pour le progrès des arts dans la Province, sous la protection de son altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de Condé, a mérité au concours de l'année Mil sept cents soixante et seize, le prix de la peinture consistant dans une pension annuelle de la somme de six cents livres, destinée à l'entretenir pendant quatre ans, aux études à Rome, à commencer du premier Janvier Mil sept cents soixante dix sept. En foi de quoi nous lui avons délivré le présent certificat signé de nous.

Fait à Paris le vingt septembre Mil sept cents soixante et seize.

LABBE DE LA GOUTTE DAMAS DE HILIQUE (?)

MAUFORNE BERNARD

* *
*

IV. LETTRE DU BARON DE JOURSANVAULT À GAGNERAUX

(BMD, MS 2134)

Dijon le 18 7bre 1776

Vous avez bien voulu, Monsieur, orner mon cabinet de l'excellente esquisse de votre tableau, mon goût pour le beau me l'avait rendue précieuse, je vous prie de vouloir accepter une faible marque de ma reconnaissance.

Que toutes les minutes, Monsieur, vous rappellent les obligations que vous avez contractées envers l'habile artiste qui a fait éclore vos talents, la reconnaissance est une dette qui ne fatigue point une âme honnête comme la vôtre ; qu'elle vous fasse regretter les heures que vous n'employerez pas à cultiver de si heureuses dispositions, et si toutes les vingt quatre heures vous aviez la bonté de m'accorder un léger souvenir vous m'accorderiez l'accomplissement de mes souhaits.

Je suis avec une vraye considération Votre très humble et très obéissant serviteur

LE B^{on} JOURSANVAULT

P.S. Je partirai demain avec le vrai chagrin de n'avoir pas pu rencontrer M. Renault, j'aurai grand plaisir à le voir à Beaune, dites le lui de ma part mais surtout mandez moi Messieurs le jour fixe de votre arrivée afin que j'évite d'être en campagne.

* *
*

V. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Rome ce 4 décembre 1776

Grâce au ciel, Monsieur, nous voilà rendus à Rome très disposés à suivre vos conseils salutaires et à exécuter vos ordres si vous nous en jugez dignes, nous ferons notre possible pour mériter vos bontés. A notre passage des Alpes la variété des objets même singuliers des précipices, des chutes. Dans ces précipices quelle beauté, quelle sensation, un ciel toujours beau, une vie des plus champêtres. Tous ces objets n'ont pu me distraire une minute, toujours occupé de vos bienfaits, de votre santé, de celles de mes chers parents, de mes protecteurs et amis, enfin me voilà parvenu au but du travail, des jambes moins fatigué que n'est l'esprit. Je ne seray content que lorsque j'auray reçu de bonnes nouvelles pour lire (?). Je vous feray un détail de notre voyage, la distance de chaque ville et village, les mauvais passages. Cela pourra servir au pensionnaire prochain ou à ceux qui se disposent à venir à Rome. Nous avons été malheureux au changement des monnoyes; ou on nous a trompés ou nous y avons perdu ; Renaud a eu mal au pied, nous avons été obligés de prendre un voiturin de Florence à Rome, sans cela nous serions arrivés plus fournis ; nous aurons encore assez jusqu'à votre réponse à laquelle nous espérons un premier quartier. Vous nous donnerez s'il vous plaît l'adresse de notre payeur qui sera, je crois, Monsieur Digne. Si nous pouvions l'avoir à votre première lettre ça nous ferait bien plaisir.

Monsieur, je vous prie de faire dire à mon père qu'il s'informe si notre malle est encore partie car elle n'est pas à Rome, elle devroit cependant être arrivée, cela nous inquiète beaucoup. Vous direz pour moi à mes chers parents ce que votre coeur pourra vous dicter de plus sincère. Vous leur ferez part de mes nouvelles et vous me ferez part des leurs, j'écrirai à mon père au sujet de ce qu'il sçait bien, la personne donne des espérences lointaines, vous voudrez bien lui dire que je lui écrirai à ce sujet.

Voilà l'heure de la poste. J'auray l'honneur de vous écrire plus amplement une autre fois au sujet de ce que nous avons vu, au sujet des soufres, de piquelair, enfin de notre arrangement. Nous vous demandons avec grâce une lettre de recommandation pour pouvoir entrer aux galeries Farnèse, Vatican, Borghèse. Nous nous portons bien. Nous sommes impatients de commencer par le Carrache et de suivre exactement ce que vous nous prescrirez. Monsieur, j'ai l'honneur d'être avec la plus grande considération votre très humble et très obéissant serviteur,

GAGNERAUX

Mon adresse est à la rue Frateine au coin du quartier de la strada Fratine al cantone del quartiere, vous la metterez en françois.

* *
*

VI. LETTRE DE GAGNERAUX À SES PARENTS

La lettre n'est pas datée mais peut grâce au contenu être datée du 18 - 20 décembre 1776. La lettre est partiellement publiée dans Baudot 1889, p. 18.

(BMD, MS Autographes)

Mon cher Père et Ma chère Mère,

Votre santé et votre bonheur fera le mien, je fais des voeux journellement au ciel pour qu'il vous conserve. Vous connoissez mon coeur, jugez de ce qu'il vous soit ainsi qu'à tous mes parents.

Arrivant à Beaune, je fus chez M. de Joursanvault qui me reçut le mieux du monde et qui me promit de ne me pas oublier. Je lui parlai de cette place pour écrire. Je lui fis un détail de votre capacité, il me dit qu'il y avoit bien des postes différents en ce genre et qu'il voyoit bien que vous étiez pour en occuper un au-dessus du commun, que le temps pourroit faire quelque chose, qu'ordinairement les places de bureau et autre semblable n'étoient vacantes que par la mort des personnes qui les occupoient. Je parle encore à ce monsieur de cela dans une lettre qu'il aura reçue quand la vôtre, je vous parlerai de la réponse qu'il me fera à ce sujet.

Notre malle n'est pas encore venue. On nous a dit qu'il falloit que M. Jomain écrive à son correspondant à Marseille de m'envoyer une lettre d'avis, que sans cela la douane ne lâcheroit pas la malle, comment elle est marquée, combien elle pèse, qui est le patron du bâtiment qui la portera, enfin une lettre d'avis que son correspondant de Marseille m'envoyra à Rome, tout simplement à Rome, parce que je vais prendre mes lettres à la poste. Mon cher Père, je vous prie de presser M. Jomain à ce sujet.

Nous avons les meilleures connoissances qui soient à Rome, en fait de gens qui rendent service, le père Dumont, le père Jaquier, le père Sollet, le père Desalins, tous supérieurs de leur couvent et superieurs en esprit. Ensuite nous avons M. Godart, M. Badosse, Mlle Cassendy. Ce Monsieur Badosse est un homme fort honnête que nous voyons assez souvent. Il nous a fait voir les galeries Colonne, Phamphile, Médicis, chose dont je ne peux pas faire le détail par la quantité de richesses en or, argent, bronze, marbre, pein-

ture et sculpture, tout cela d'un beau goût et d'un bel arrangement. Ce même M. nous procure journellement de bonnes connoissances. Par le moyen du père Jaquier nous aurons l'entrée d'une galerie qui n'a été accordée qu'aux pensionnaires du Roy que deux heures par jour; c'est le palais Farnèse où reste l'ambassadeur de Naples et ce père le connoit particulièrement. Ce religieux est un homme d'un grand esprit, il fréquente tous les cardinaux, ainsi que le père Dumont qui est antiquaire et qui nous donne des lumières dans cette part.

Voici une analyse de mon voyage que vous me demandez. Je m'enbarquai à Châlons. J'étois seul. Renaud fut m'attendre à Lyon où je le trouvai sur le port qui m'attendoit. Nous restâmes deux jours à Lyon. Nous fûmes voir les choses qui regardent notre art. Nous partîmes, munis chacun d'une grande culotte qui nous servit bien dans les montagnes de Savoye. C'est là où nous commençâmes à regretter le vin bourguinion, même toute autre nourriture et encore dormir sur des feuilles. A Chambéry nous trouvâmes compagnie d'un jeune homme qui alloit à Turin avec un voiturin de Florence. Nous ne nous quittâmes pas. Les chevaux allaient fort doucement.

Après avoir passé des montagnes extrêment hautes et difficiles, nous avions encore à passer le Mont Cenis pour nous achever. Nous fûmes couchés à /L/anebourg au pied de ce fameux mont. Le lendemain nous fûmes comme les autres, nous prîmes des mûles pour nous conduire au-dessus. Nous montâmez une lieue d'une rapidité qui surpasse outre que le chemin aille en lacet. Nous quittâmes les mûles au-dessus et nous fîmes deux lieues de plaine sur cette montagne sur laquelle il y a un lac considérable. L'air étoit si vif que je ne pris pas garde au paysage que l'on m'avoit dit de remarquer. Il y avoit fort peu de neige. Nous descendîmes enfin un chemin aussi rapide que celui que nous avions monté mais trois fois plus long. Nous durâmes à Suse avec une espèce de fringale quoique nous avions fait des provisions. Nous mangeâmes un gigot tout entier, une soupe, du pain et quelque saucisse. On commençoit à ne plus entendre notre langage et nous l'entendions encore moins. Nous vîmes Turin avec bien du plaisir mais nous n'en avions guère à être trompés. C'est là où on a commencé à nous faire payer le double de la valeur des choses. Renaud eut mal au pied à Alexandrie. Nous fûmes à Parme en chaise. De Parme à Florence à pied. C'est réellement un jardin. Une plaine de 30 lieues toute enallée d'arbres et treilles par-dessus des terres bien cultivées et bien fertiles. C'est le plus beaux coup d'oeil du monde.

La pluie nous prit à Florence qui nous obligea à rester trois jours dans cette ville. Nous fûmes voir les superbes palais, les beaux jardins, les superbes églises. La pluie continue nous obligea à prendre une chaise pour Rome. Nous y arrivâmes le 3 de décembre. Le voiturin nous mit à la cloche où il nous en coûta fort cher, nous n'y restâmes qu'un jour. Ensuite le même voiturin nous procura une chambre garnie ou nous sommes pour une année. Nous avons été quinze jours à voir nos protecteurs, les belles choses que nous n'avons vues qu'à demie. On nous avoit prêté de l'argent sur ma montre que j'ai retiré et maintenant nous dessinons toute la journée et le soir nous lisons des livres analogues à notre art. Nous avons vu M. Thonesse qui nous a fait bon acceuil. Il a son tableau à Rome, il ne le montre qu'aux aveugles, cependant quelqu'un l'a vu qui y voyoit bien et qui n'en a pas fait l'éloge au pensionnaire du Roy. Nous parcourons le dimanche les temples, les palais, les ruines. Nous voyons nos connoïssances, mais il n'y a pas d'heure que je ne pense à mon père, à ma mère, à M. Devosge à qui je dois une reconnoissance éternelle, à tout mes chers parents, à mon oncle et ma tante Darbois à qui vous témoignerez mes sentiments d'amitié et de respect. J'embrasse mes soeurs et le petit chanoine, des respects à tous mes supérieurs et mille compliments au voisin. J'embrasse Mlle Fauchon. Mon cher père et ma chère mère, je suis avec le respect et la considération

la plus sincère votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Mes respects particulièrement à M. et à M^{d} de Gemeaux, vous leur ferez part du voyage et de plusieurs choses contenues dans la lettre de mr Devosge; vous ferez s'il vous /plaît/ une copie que vous leur envoyrez.

* *

*

VII. LETTRE DE GAGNERAUX À SES PARENTS

(BMD, MS Autographes)

Mon cher Père et ma Chère Mère,

Les leçons de vertu dont vous m'avez nourri et celle que vous me renouvellez dans votre lettre me fait voir qu'il n'y a pour l'homme qu'un vrai malheur qui est de se trouver enfant et d'avoir quelque chose à se reprocher; pour l'éviter, je ne dois suivre que vos exemples; je n'ay plus rien à désirer dès que votre santé est bonne, je demande au Seigneur qu'il vous la conserve toujours de même et qu'il vous comble de ses bénédictions.

Le révérend père Covard a bien voulu se charger de ces quatre lettres en coûtant celle-cy sous enveloppe à votre adresse, dont il y en a une pour M. Devosge où je luy fait un détail de nos affaires qui ne vont pas trop bien. Nous avons eu des malheurs, nous espérons quelque remède. Renaud a été fort malade, secondement, nous avons une chambre fort chère par notre faute, après cela notre malle qui nous revient à trente six livre qu'il n'y a pas longtemps que nous avons retirée.

Maintenant nous travaillons à l'anatomie et à l'ostéologie. Nous avons un squelette et des livre que le père Domont nous a prêtés pour ces sortes d'études. Je suis très sensible au souvenir de M. et d^{lle} Joursanvault, je vous prie de les assurer de mes très humbles respects ainsi que tous mes supérieurs, à mon oncle et à ma tante Darbois que j'aime beacoup, j'embrasse mes soeurs et mon frère aussi M^{lle} Fauchon, mille compliments à tous les voisins, Mon cher Père et ma chère Mère, je suis avec le respect et la soumission Votre très obéissant serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 29 May 1777

* *

*

VIII. GAGNERAUX À UN MONSIEUR INCONNU

(probablement le baron de Joursanvault)

(BNP MS Nouv. Acq. 2774)

Monsieur,

Vous êtes si obligeant que non seulement vous m'honorez de votre amitié mais encore vous m'obligez à me vouloir du bien, je n'ay pas de termes assez expressifs pour pouvoir y répondre, je ne puis vous offrir en reconnoissance qu'un bon coeur, et l'envie de mériter les grâces que vous me faites. Je voyrai cette semaine Monsieur de Poujens, à qui vous avez si bien parlé de mon ouvrage, vous n'en avez pas jugé avec toute la sincérité qui vous est ordinaire, vous me faites faveur plutôt que justice. J'ai pourtant reçu ces louanges avec plaisir par ce qu'elles viennent de vous, Monsieur, et je

les regarde comme une marque des bontés que vous avez pour moy.

Je suis à Rome avec déplaisir parce que je ne peux pas étudier autant que je le désirerois et cela manque de fortune, nous n'avons que cinq cents livres, MM. Les Elus ont compris le voyage dans nos sept cents livres. Si vous daignez, Monsieur, m'envoyer quelqu'argent j'en aurais tout le souvenir possible, il me seroit d'un grand secours dans ce moment cy où je commence ma carrière, qui ne laisse pas que d'être fort coûteuse.

Je ne manquerai pas, Monsieur, dans un autre temps, de vous faire part de réflexions que j'ai déjà faites sur la peinture et sur les peintres tant anciens que modernes, je veux auparavant m'instruire des réflexions de ces peintres pour vous en parler plus sûrement.

Il va paraître incessamment une gravure de Volpato, le plus habile graveur de Rome, qui sera l'Ecole d'Athènes d'après Raphaël; les premières épreuves coûteront fort cher car on l'attend avec une grande impatience.

Monsieur, honorez moi toujours de votre protection et soyez persuadé que je seray toute ma vie avec le respect et la soumission Votre très obéissant et très humble Serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 30 juillet 1777

* *

*

IX. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Monseiur,

Je vous rends mille grâces de toutes les bontés dont je vois des marques dans vos lettres, vous nous témoignez de la manière du monde la plus obligeante la part que vous prenez en nos pertes, avec cela les bons conseils que vous y ajoutez que je désirerois suivre; mais je suis assez malheureux du côté de la fortune pour ne pouvoir dire que je me conduise exactement dans la bonne route que vous m'enseignez et satisfaire en même temps au bonheur que j'aurois de faire des études plus sérieuses, de fréquenter les galeries et de peindre d'après de bons originaux pour envoyer tout à vous, Monsieur, pour en recevoir de bonnes leçons, qu'à Monsieur de Montigny qui nous demande aussi le sujet que nous nous proposons de faire dans deux ans; Il faudroit pour cela avoir vu tous les endroits où l'on permet de copier pour faire un choix d'un ou de deux tableaux des plus grands maîtres, enfin quelque chose qui réponde aux bienfaits que la province nous accorde; je suis au désespoir de ne pouvoir répondre à Monsieur de Montigny à ce sujet, non plus qu'aux copies que je me proposois de luy faire; L'envoye que je ferai pour la St Martin sera des dessins d'après l'antique et d'après le Dominiquain, mais pour de la peinture il m'est impossible. Monsieur Thonesse qui a autant que nous de pension n'a jamais pu peindre que quelques petites choses qu'on lui prêtoit chez lui, encore qui n'étoient pas originales, s'il falloit qu'il fasse des études d'après nature, ou dans les galeries, sa pension ne lui suffiroit pas. Vous me demandez de ses nouvelles, je vous dirai donc, Monsieur, qu'il a concouru en arrivant à Rome, je crois que la raison qu'il avoit de me parler quelque fois, c'étoit l'espérence qu'il seroit bientôt vengé en remportant le prix, mais depuis qu'il a été adjugé à des concurrents qui le méritoient mieux que luy, il ne parle plus, même il a tenu des propos à mon égard qui n'ont pas laissé que de m'affecter dans le temps, car vous sçavez qu'un vindicatif est ingénieux à donner couleur à ses ressentiments; je dissimule ses injures

vis à vis luy de peur d'être obligé de les venger, mais le courage que vous m'inspirez à l'étude me fait oublier de pareilles sottises; pour revenir à ce concours, le sujet étoit tiré de la Jerusalem délivrée lorsque Clorinde va chez les paysans et leur demande comment pouvoient ils être aussi tranquilles au milieu de la guerre. Le viellard lui répond que la foudre ne tombe pas sur de foibles roseaux, mais sur des chênes superbes. C'est le moment où il a été représenté en peinture. Il y avoit premier et second prix de même qu'en sculpture. Ce concours ne se fait que tous les trois ans, il s'en fera un en dessin de composition l'année prochaine.

Je suis, je l'avoue, honteux de ne paroitre devant vous qu'avec un visage de suppliant, mais qui invoquerons nous en nos maux, que celui qui écoute heureusement, et à qui adresserons nous nos voeux qu'à notre protecteur particulier; vous nous promettez, Monsieur, de parler à Messieurs les Elus en notre faveur. Nous vous en prions encore, le respect qu'on doit à votre vertu feroit considérer de plus près notre cause, nous metterons cette obligation au nombre de toutes celles que nous vous avons, et soyez persuadé que vos derniers bienfaits n'effaceront jamais le souvenir des premiers, Monsieur, je serai toujours avec le respect et la reconnoissance beaucoup mieux que je ne sçaurois vous l'exprimer

Votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 3. 7bre 1777

* *

*

X. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Ma plume ne peut tracer qu'imparfaitement ce que mon coeur désirerois exprimer, cependant mon inclination me porte à vous écrire quoiqu'il m'étoit impossible de vous témoigner par ce moyen aussi peu que par mes paroles combien je suis sensible à toutes les bontés que vous avez pour nous, vous me rendrez la justice de croire que tout ce qui a rapport à votre contentement est l'objet de mes voeux les plus sincères, et que ma reconnoissance sera éternelle; vous aurez sans doute attendu quelqu'une de mes études au temps où je devois les envoyer, Monsieur, je vais vous alléguer mes justes raisons, comme les occasions sont rares ou indirectes, je fus à la poste de France porter mes dessins, justement le courrier s'y trouva. Il me dit que son but étoit à la poste de Lyon et qu'il ne pouvoit pas répondre s'il seroit rendu à Dijon. Je luy demandai aussi le prix que cela pourroit coûter, il me dit un prix qui me parut exorbitant qui est cinquantecinq S. par l., de toutes les façons je me trouvai fort embarrassé, premièrement la crainte qu'ils ne valent pas les frais du transport, en second lieu le devoir qui m'y obligeoit et les excellentes leçons que j'en aurois reçues, au lieu que je suis réduit à n'être que ce que peut une capacité bornée quoiqu'employée toute entière à mes études, car ma seule ambition consiste à souhaiter d'acquérir des talents dans mon art. Ce seroient vos conseils, Monsieur, qui m'y feroient marcher à plus grand pas, mais ce que la fortune m'a donné à trois cents lieues, c'étoit pour m'ôter un autre bien que je possédois, si j'écrivois à mes bons amis les élèves, je ne pourrois assez leur recommander de cueuillir les bons fruits qu'ils sont encore à même de pratiquer, vos leçons, d'imiter vos vertus pour honorer vos bienfaits.

Le désir que j'ai de recevoir de vos nouvelles me rend insensible à tous les agréments que je pourrois goûter; d'ailleurs, si Messieurs les Elus nous accordent le voyage pris sur nos pensions, si vos généreuses bontés ne sont point épuisées pour nous, je vous prirois encore de leur en parler; cependant je vous prie aussi d'excuser ma hardiesse qui deviendroit importune si j'insistois davantage sur ce sujet.

Actuellement, le meilleur graveur de Rome qui se nomme Jean Volpato, vénitien, grave les plus belles choses de Raphaël comme l'Ecole d'Athènes, la dispute du Saint Sacrement, l'Héliodore, l'Atilla, le Parnasse, l'incendie du Bourg, le miracle de Bolsène &c. La première est déjà gravée, c'est une superbe estampe, elle se vend trois écus monnoie romaine qui sera aussi le prix des trois autres du même format qui paroitront successivement selon l'ordre décrit, lequel prix sera diminué à proportion du temps et de la dépense qu'exigera le reste de la collection.

Voilà, Monsieur, tout ce qu'il y a de nouveau pour les artistes; Rome est un sujet si épuisé que j'ose me promettre que vous voudrez bien me pardonner de n'en rien dire. Je vous prie, Monsieur, d'offrir mes très humbles respects accompagnés des voeux les plus tendres à Madame Devosge et Monsieur votre Père, j'ai l'âme remplie d'idées tristes, mais mon humeur n'influera jamais sur mes sentiments de reconnoissance et de respect; je suis, Monsieur, avec une parfaite sincérite vôtre

Votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 28 décembre 1777

* *

*

XI. LETTRE DE GAGNERAUX ET RENAUD À FRANÇOIS DEVOSGE

(Ecrite de la main de Gagneraux)

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Nous avons remis la lettre au révérend Père Dumont; nous sommes allés chez M. Digne chercher les reçus que vous nous demandez. Ce M. a été fort surpris, et nous dit que l'on vous les avoit envoyés régulièrement et qu'il n'y a rien de surplus de notre pension, que nous avons touché nos quartiers et qu'il ne nous est pas dû une obole, au contraire il nous a avancé ce quartier cy, pour donner à chacune des personnes à qui nous devons quelque chose une petite avance pour les prier d'attendre; l'autre poste vous recevrez, Monsieur, un reçu des sommes totales, M. Digne n'a pas pu le faire donner pour cette poste.

Nous sommes, Monsieur, hors d'haleine, nous sommes sur le point de recevoir des affronts, nous ne sçavons à quoi nous déterminer plutôt que d'attendre des moments aussi critiques; nous attendions une réponse dans laquelle nous espérions recevoir seulement les frais des ouvrages que nous demandons pour acquitter nos deptes et pour étudier cette année ci ou au moins que l'on paye les sommes que nous devons, avec une pour partir. L'aubergiste qui nous nourrit perd patience chaque fois que nous y allons. Nous sommes menacés, nous lui devons cinquante écus romains chacun, qui fait cinq cents livres de France. Vous devez juger, Monsieur, s'il a droit de perdre patience, nous n'avons aucune protection comme vous nous promettiez qui puisse répondre de nous.

Vous pouvez être assuré, Monsieur, qu'il n'y a rien de nos fautes si nous n'avons pas envoyé plutôt nos ouvrages. Nous n'avions pas les moyens pour

le pouvoir, sans le père Dumont cela seroit encore à faire. C'est sur ce que nous attendons que nous le rembourserons ainsi que les personnes qui nous logent; vous voyez notre état, Monsieur, qui prend sa source dans de vraies promesses on n'étudie jamais en formant toujours le projet de vouloir étudier; nous ne pouvons pas faire autre chose que d'en faire dès que nous nous sommes toujours trouvés dans l'impuissance de les mettre en oeuvre; notre état actuel est encore bien différent, nous ne pensons plus à notre art, nous pensons à payer nos deptes et à conserver le peu d'honneur qui nous reste et à maintenir nos créanciers encore ce mois cy. Soyes persuadé, Monsieur, que tout ce que nous avons l'honneur de vous dire est la pure vérité. Monsieur, faites nous donc la grâce d'intercéder, de prier de faire voir nos lettres, de leur peindre notre état qui est vrayment triste et d'autant plus triste, que nous ne nous y attendions pas, et comme nous l'avons déjà dit, que l'on paye nos deptes et que l'on nous fasse partir ou que l'on nous avance une année, rien de moins, il n'y a aucun milieu entre ces deux choses. Nous vous en prions instamment, si cela retarde plus d'un mois nous sommes perdus d'honneur et de réputation. Monsieur, nous attendons tout de vos bontés.

Nous avons l'honneur d'être, Monsieur, avec le respect le plus sincère, Vos très humbles et très obéissants Serviteurs

GAGNERAUX et RENAUD

De Rome ce 3 février 1779.

* *
*

XII. LETTRE DE GAGNERAUX ET RENAUD À FRANÇOIS DEVOSGE

(Ecrite de la main de Gagneraux)

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Voilà le total que vous demandez des sommes que nous avons reçues de la province. M. Digne n'a pas fait mettre deux cent cinquante livres que nous avons touchés d'avance.

Nous attendons, Monsieur, chaque poste avec la plus grande impatience dans l'espérance de nous tirer de l'état où nous sommes, ou du moins d'adoucir nos peines en partant d'un pays qui est affreux pour nous dans ce moment cy, d'autant plus affreux que nous nous voyons rire par des gens de notre art. Il faut être avilis par nos pareils en entendant dire voilà les pensionnaires de la Bourgogne, accompagné d'un rire ironique et de mille plaisanteries que l'on fait en disant que nous sommes venus en pélerinage. Nous ne pouvons même plus voir les personnes qui nous protegeoient, ou quand nous les voyons par hasard, ils nous demandent qui nous sommes, ils ne peuvent pas croire qu'une province entretienne des jeunes gens aussi mal, en effet il n'y a pas un étudiant qui n'ait au moins mille francs et qui ne soit vêtu à pouvoir fréquenter les galeries, les académies de divers arts et les artistes, c'est ce qui fait l'homme dans ce pays cy; tout cela est encore supportable en comparaison de l'idée de ce qui peut nous arriver, si nous ne recevons pas ce que l'on promet et demandons depuis si longtemps, c'est à dire une année d'avance, il n'y a pas de moment à perdre; il n'y a point d'étudiant ici qui n'ait quelque bonne protection, nous n'en avons aucune, c'est ce qui dégoûte les personnes à qui nous devons, nous avons M. Digne qui ne veut pas répondre de nous par ce qu'il dit que l'on nous a trompés et que cela peut lui arriver de même. Il a écrit deux fois à M. de Montigny qui n'a pas répondu, cela est assez dégoûtant.

Nous voilà donc dénués de protection d'argent à trois cents lieues de notre pays, passé le temps à gémir, si ce n'étoit ce que nous attendons. Cette espérence nous a empêchés d'exécuter un projet qui est de laisser les arts et de chercher un autre parti. Nous maudissons mille fois le jour Rome et la peinture et le jour que nous avons été élevés pour déscendre aussi bas, mais nous attendons tout de vos bontés. M., dans cette lettre cy nous répétons ce que nous disons dans l'autre, nous ne pouvons dire autre chose; que nous sommes malheureux et que nous prions que l'on nous envoye pour étudier ou pour partir le plus tôt possible.

Nous avons l'honneur d'être, Monsieur, avec le respect et la considération, Vos très humbles et très obéissants Serviteurs

GAGNERAUX et RENAUD

De Rome ce 17 febrier 1779

* *

*

XIII. LETTRE DE GAGNERAUX À SES PARENTS

(MBD, MS Autographes)

Mon cher Père et ma Chère Mére

Je suis surpris que vous n'ayez pas reçu la lettre dont j'avois chargé Monsieur Pelletier, dans laquelle je fesois réponse à celle que Monsieur de Simonin m'a apportée de votre part. J'analyserai donc ce que j'avois l'honneur de vous dire, premièrement la sensation que m'a fait la mort de mes tantes, la part que j'ai prise à l'affliction que vous a causé la perte de ces chères parentes. Je ne puis y penser encore sans avoir le coeur serré de regret; en second lieu que j'ai remis la lettre à cet aubergiste qui ne m'a donné aucune réponse, mais je me suis informé de ce qu'il étoit. Il n'est pas riche comme on le dit et je le crois incapable de faire réponse à l'avis qu'on lui donne de ces vins. Je vous dirai que les vins de Bourgogne que l'on boit en ce pays sont tout falsifiés. Il est même difficile d'en trouver du naturel excepté chez les grands qui d'ordinaire ne passent pas par les mains de ces MM. qui ne donnent de naturel que ce qui ne peut pas se droguer.

Mon cher Père et ma chère Mère, j'ai reçu une lettre de ma soeur qui me fait des reproches de ma négligence et du peu que je pense à mes parents. Ces reproches m'ont affecté au dernier point et ne m'ont laissé que la force de pouvoir me justifier.Comment peut elle croire que j'oublie ce que j'ai de plus cher au monde où j'ai laissé une partie de moi même et ce qui me reste ne fait qu'penser, comment peut elle croire encore que la paresse me domine à ce point, est il possible qu'une soeur avec qui j'ai toujours vécu et aimée connoisse si peu ce coeur qui n'appartient qu'à ceux qui l'ont formé. Jamais reproches n'ont été plus amères à ce même coeur toujours sensible et reconnoissant qui a toujours prétendu exprimer des souhaits dictés par le respect; ma soeur me dit encore que j'ai reçu des lettres auxquelles je n'ai pas répondu, soyez persuadés comme j'ai l'honneur de vous le dire que je n'en ay point reçue depuis celle de Monsieur de Simonin à laquelle j'ai fait cette réponse dèpuis longtemps, il n'y a rien de ma faute si elle ne vous est pas parvenue. Je la lui avois bien recommandée, de plus j'ai toujours demandé de vos nouvelles à Monsieur Devosge qui n'a pas manqué et vous aura procuré les lettres que je lui ay écrites qui vous auront informés de mes différentes situations et de l'intérêt que ce cher et respectable Monsieur a pris à nos peines, les démarches qu'il a faites et qu'il fait encore pour nous rendre un sort plus doux; vous connoissez mon coeur et j'espère que vous sçavez depuis longtemps qu'il n'y a aucun souhait qu'on

puisse appeler bon que ja n'aye fait pour vous et pour lui, Mon cher Père et Ma chère Mère, soyez persuadés que mes lettres seront toujours l'ouvrage de mon coeur en vous assurant du respect et de la considération avec laquelle je suis, Mon cher Père et Ma chère Mère, Votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

J'embrasse mes soeurs et mon frère, j'assure de mes respects les plus sincères tous mes parents et mes protecteurs et mille compliments à mes amis

De Rome ce 30 mars 1779

* *

*

XIV. LETTRE DE GAGNERAUX ET RENAUD À FRANÇOIS DEVOSGE

(Ecrite de la main de Gagneraux)

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Nous avons reçu votre obligeante lettre qui nous donne de nouvelles preuves de votre amitié et de l'intérêt que vous prenez à ce qui nous regarde, où vous nous indiquez délicatement des choses relatives à nos conduites, dont tout autre qu'une personne remplie de candeur et d'affection ne nous auroit point parlé.

Mais le soupçon d'ingratitude que vous avez de nous est une nouvelle plaie à nos coeurs, nous ne serions pas vos élèves si nous avions un vice que vous nous avez toujours peint avec les couleurs qu'un homme vertueux employe pour le rendre affreux, Monsieur, soyez donc persuadé du contraire, que les obligations que nous vous avons, sont gravées au fond de nos coeurs, nous n'y pensons qu'en éprouvant les mouvements de la plus vive reconnaissance, vous aurez toujours des droits sur nos sentiments, nous soumetterons toujours nos conduites à vos jugements et vos derniers bienfaits n'effaceront jamais le souvenir des premiers.

Nous sommes à moitié soulagés de nos peines parceque nous avons reçu la moitié de nos demandes, ainsi l'employ que nous en avons fait a été de payer une partie de ce que nous devions, vous sçavez, Monsieur, que nous avons demandé une année pour tous nos besoins, c'est à dire douze cents livres, vous sçavez encore ce que nous devons à notre aubergiste, cinquante cinq écus romains chacun et l'écu romain vaut cinq livres de France.

En attendant, notre depte augmente toujours; nous ne vivons pas à bon marché parce que nous vivons à crédit; c'est à l'auberge lorenaise, il n y a qu'à celle là ou l'on a cet avantage, à dire vrai on le paye un peu cher. Nous n'avons pas pu lui donner la moitié parce que nous avons remboursé des emprunts, vous avez un mémoire des frais de nos ouvrages qui ne sont pas payés non plus. Monsieur, nous attendons encore une pareille somme le plus tôt possible, si ce que vous obtiendrez est une somme plus considérable, nous tâcherons d'y répondre par des efforts dont elle fera partie, c'est alors que nous serons heureux et que nous tâcherons de répondre à vos bienfaits par des ouvrages dignes de vos éleves, Monsieur, en nous envoyant ce que nous vous demandons. Faites nous la grâce de nous faire un détail de nos affaires, le temps que nous resterons encore à Rome, quand est-ce que nous commencerons les ouvrages que nous devons envoyer sur la fin de notre temps, les grandeurs et l'argent pour les faire, car nous sçavons que lorsqu'on travaille avec des deptes on ne fait rien de bon, alors nous ferons réponse quel sujet nous avons choisi, et le temps qu'il faudra

pour l'exécuter; nous sommes allés chez Monsieur Vien le remercier de l'intérêt qu'il a bien voulu prendre à ce qui nous regarde, il nous a indiqué à peu près la marche des études qu'il faudroit prendre sitôt que nous aurons les moyens; depuis quelque temps ce Monsieur nous a pris en affection, cela nous encourage et nous donne une grande impatience de commencer nos études.

Nous avons touché les cent livres que vous avez bien voulu nous avancer, si nous ne vous avons pas remercié aussi tôt que nous le devions, ne l'attribuez pas comme nous l'avons déja dit à l'ingratitude, c'est la misère qui nous persécutoit et nous fesoit oublier nos devoirs les plus essentiels, vous voudrez bien les retenir sur la somme que nous demandons le plus tôt possible;

Le sujet de notre lettre est de vous remercier mille et mille fois, et de vous prier, Monsieur, de continuer vos bontés pour nous tirer tout à fait de nos peines et pour pouvoir répondre aux vôtres par un travail assidu et réfléchi qui est la seule voie de nous attirer votre affection et mériter ces mêmes bontés qui éclatent si généreusement.

Il ne nous reste qu'à faire des voeux au ciel pour qu'il vous conserve et vous rende la vie heureuse, Monsieur, nous serons toujours avec le respect et la considération, Vos très humbles et très obéissants Serviteurs

GAGNERAUX et RENAUD

Mr nous assurons de nos respects les plus sincères Madame votre épouse

De Rome ce 30 mars 1779

* *

*

XV. LETTRE DE GAGNERAUX ET RENAUD À FRANÇOIS DEVOSGE

(Écrite de la main de Gagneraux)

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Vos bontés réitérées nous obligent toujours à commencer nos lettres par des remerciements, nous ne pouvons malheureusement témoigner notre reconnoissance que par quelques paroles, mais soyez bien persuadé que c'est nos coeurs qui les dictent, nous demandons journellement au ciel qu'il comble de ses grâces notre bienfaiteur, et nous souhaitons, Monsieur, vous revoir le plus heureux des hommes, vos bienfaits sont en si grand nombre que tout autre que nous oubliroit les précédents, mais ils sont tout gravés au fond de nos coeurs et nous ne pouvons les oublier qu'à la mort.

Les cent livres que vous avez eu la bonté de nous prêter, nos facultés n'ont pas permis de vous les rembourser et ne nous le permettent pas encore, Monsieur, vous sçavez nos affaires par les lettres que nous vous écrivons. Vous voyez que notre sort est toujours le même, que nous ne pouvons pas faire ce que nous désirons pour vous contenter, et nous aussi, notre pension est trop modique malgré la gratification qu'on nous a faite à vos prières, nous vous demandons en grâce de les réitérer pour la Saint Martin à la rentrée de ces MM., nous espérons.

Nos ouvrages sont commencés, mon tableau est presque ébauché. Il seroit fini dans quatre mois si je pouvois travailler l'hiver, mais comme le Vatican est le palais que le souverain occupe dans cette saison, on n'y souffre aucun étudiant. Je ferai mon possible pour qu'il soit à Dijon pour les états.

Monsieur, maintenant nous ne pouvons rien envoyer, nous avons trop peu d'études, de plus, mauvaises et vous sçavez, Monsieur, que ces choses là servent lorsqu'on étudie, soit pour comparer avec d'autres que l'on fait, soit pour aider lorsqu'on compose; les deux premières raisons sont encore meilleures.

Le révérend Père Dumont m'a chargé de vous faire mille compliments, la somme qu'il nous a payée étoit celle de nos débours.

Il y a fort longtemps que mes chers parents ne m'ont écrit. Monsieur, comme vous ne m'en parlez pas, je ne doute pas qu'ils ne soient en bonne santé. Si vous communiquez l'état de la mienne, qui est excellente, à mon Père et à ma Mère, je vous prie, Monsieur, de leur dire qu'il n'y a pas de jours que je n'invoque le ciel pour eux et que je les supplie de m'écrire quelque ligne qu'ils insèreront dans la première que vous aurez la bonté de m'écrire.

Nous tâcherons de suivre en tous temps et en toutes choses vos bons conseils qui inspirent la vertu. Si nous pouvons suivre cette voie nous arriverons au port avec honneur, la boussole est vraiment bonne, mais les vents sont contraires et, encore quelque chose, nous espérons tout de vos bontés et vos bons conseils et ce qui peut les faire mettre en exécution.

Monsieur, nous sommes et serons toujours, avec le respect le plus sincère, Vos très humbles et très obéissants Serviteurs

GAGNERAUX et RENAUD

Je vous prie, Monsieur, d'assurer de mes très humbles respects Madame votre Epouse

De Rome ce 6 8bre 1779

* *

*

XVI. LETTRE DE GAGNERAUX ET RENAUD À FRANÇOIS DEVOSGE

(Ecrite de la main de Gagneraux)

(MBAD, Archives)

De Rome ce 2 décembre 1779

Monsieur,

Nous n'avons pas encore reçu de réponse sur nos demandes. Cependant nous ne pouvons plus attendre. Nous devons de l'argent qu'il faudra que nous rendions au premier de l'année, nous ne pouvons pas croire que ces Messieurs pensent que six cents livres puissent suffire pour étudier, il n'y a que pour vivre. Il est vrai qu'ils nous ont déjà fait une gratification il y a un an, mais cette gratification n'étoit pas une année de notre pension que nous demandions et que nous avons fait demander, alors dans cette année seule que nous restions à Rome, nous aurions fait les morceaux que nous devions et, outre cela, les études que nous aurions faites cela. Nous auroit plus profité que deux années avec nos six cents livres car c' est une chose impossible de se nourrir, de s'entretenir et d'étudier avec cette somme. Lorsque ces Messieurs nous ont envoyés à Rome, je crois qu'ils n'ont considéré que deux jeunes hommes avec des dispositions pour faire des artistes, ils n'ont pas regardé s'ils avoient du bien de leurs parents, par conséquent on sçait que nous n'avons pas une obole de nos parents et que six cents livres ne sont pas capables de former des hommes, car si l'on a cette idée, nous sommes bien malheureux de faire croire par le peu que nous aurons acquis que nous sommes des libertins. Ces Messieurs ne doivent pas ignorer qu'il n'y a pas d'étudiant à Rome qui n'ait au moins mille francs

pour ses études, de plus Monsieur Vien l'a déjà écrit que nous ne ferions jamais rien avec notre pension; ces Messieurs nous promettent une gratification quand nos morceaux seront faits, mais s'ils nous la faisoient à présent, nous payerions nos deptes et nous étudierions comme l'on doit, et nous serions à même de nous en passer quand ces Messieurs nous la voudraient faire par les talents que nous aurions acquis. Si nous voulons prendre quelque fois la nature, chose bien naturelle, nous ne pouvons pas, de même si nous voulons voir ou étudier dans une galerie, nous sommes donc réduits à voir les progrès que font les autres et mourir d'envie de faire mieux si nous avions leur fortune. Nous voilà sur le point de laisser nos copies qui sont ébauchées et nos deptes que nous ne pouvons payer et, pour notre honneur, nous bannir de notre patrie.

Soyez persuadé, Monsieur, que notre sort dépend de la réponse que nous vous prions en grâce de faire le plus tôt possible. Soyez persuadé, Monsieur, que malgré l'infortune où nous nous voyons prêts à succomber, nous n'oublierons jamais vos bienfaits; si, au contraire, nous sommes favorisés nous vous le devrons une autre fois. Nous sommes pour la vie, Monsieur, Vos très humbles et très obéissants serviteurs

GAGNERAUX et RENAUD

Monsieur, nous vous prions de communiquer notre lettre à Messieurs les Elus, ce sera peut être la dernière où nous sollicitons pour nos besoins car il nous est impossible de résister à une longue attente, nous profiterons de notre quartier pour partir.

* *

*

XVII. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Je n'ai pu satisfaire aux demandes que vous me faites par la raison que mon tableau étoit encaissé, de plus il y avoit huit jours que je l'avois remis entre les mains de Monsieur Digne, qui a voulu s'en charger pour l'expédier à la première occasion. Il ne partira pas avec l'Apollon qui n'est pas encore hors de l'atelier. Je suis persuadé que vous recevrez ma copie dans vingt jours ou un mois au plus tard, selon ce que l'expéditionnaire m'a dit. Pour revenir à l'envoye, j'envayrai l'estampe par une autre occasion; pour des ouvrages, je n'ai rien que quelque mauvais dessin; pour la lettre précédente que vous m'avez écrite, Monsieur, j'ai tâché de me conformer aux articles, en recevant MM. Naigeon et Bertrand comme j'ai pu. Nous avons vu tout ce qu'il y a de plus beau ensemble; ils sont très bien logés, fort amoureux de ce pays, beaucoup de zèle pour l'étude, et bien portants; ils ont des caractères faits l'un pour l'autre. Ils sont heureux et de plus ils le méritent; j'aurois bien voulu n'avoir jamais connu celui que l'on dit mon ami. Des amis comme cette sorte sont à fuir et à craindre, mon intérêt particulier m'y oblige; Monsieur, je m'expliquerai quand il sera temps, des bassesses qu'il m'a faites; vous donnerez quel nom il vous plaira à ces plaintes, il n'est pas moins vrai que j'en souffre de toutes les manières; je ne devrois cependant rien vous cacher de ce qu'il se passe, mais on pourroit penser d'un homme déjà malheureux par sa faute, que l'on ne cherche qu'à l'accabler davantage, ou encore que ses talents et ses vertus donnent prise à la jalousie et à l'envie; Monsieur, je suis aussi éloigné de ce caractère que je serois prompt à lui pardonner s'il le méritoit.

Au sujet des gratifications, je suis très sensible, Monsieur, aux démarches que vous vous proposez de faire à ce sujet. Ce sera sur les ouvrages que

l'on décidera de cette gratification pour mieux dire les progrès que les élèves ont faits dans le cours de quatre années; j'ai fait voir mon tableau à M. Vien et à plusieurs autres artistes, mais le jugement que vous porterez, Monsieur, me sera plus frutueux et plus utile pour mon avancement dans mon art, je vous prie en grâce de me marquer sitôt qu'il sera arrivé tout ce que vous pensez, d'abord en général et puis en détail; s'il vaut quelque chose, je suis persuadé que vous le ferez valoir davantage par ce que vous pourrez en dire, par un bon jour, un cadre la hauteur pour être vu. Tout cela ajoutera à ce quelque chose qui pourra le rendre aux yeux du public meilleur; si je ne vous ay pas écrit, Monsieur, depuis longtemps, c'est que je ne vois pas à vous marquer la fin de mon tableau et son départ; pour de l'humeur, soyez persuadé que c'est contre moi même que je pourrois en avoir, mais elle n'influera jamais sur les sentiments de respect et de reconnoissance avec lesquels je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 20 février 1781

Vous voudrez bien, Monsieur, assurer de mes très humbles respects Madame Devosge, je pense que tous mes parents se portent bien.

La hauteur du tableau, pour être vue, seroit bien à quatre pieds de hauteur de terre, le jour pour l'éclairer seroit bien de venir à gauche du spectateur, c'est à dire le jour contraire qu'il reçoive dans le sujet parce que l'original est de même, parce que je l'ai peint à ce jour là, et que les touches de pinceau ne paroissent pas, enfin que le côté à gauche est beaucoup plus fini parce que j'y ai mis plus de temps. Je serois bien content, Monsieur, si tout cela s'arrangeoit comme je dis, sur un chevalet il gagneroit beaucoup; je vous prie de me faire réponse, Monsieur, sitôt qu'il sera arrivé.

* *
*

XVIII. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Le Chev. Naigeon m'a communiqué certain article de la dernière lettre, qu'il a reçue de vous, où vous marquez que l'on a reçu aucun des ouvrages; ces mots ont été un coup de foudre pour moi, est il possible d'avoir été trompé par un homme pour qui jà n'ai jamais eu que beaucuop de repect, il n'y a plus de remède, le temps est expiré, mais cependant vous me permitterez que je dise les choses comme elles se sont passées. Mon tableau a été fini le 6 de février, le 10, Monsieur Vien le vint voir et le 13, jour qu'il devoit partir, je le fis porter chez Monsieur Digne bien encaissé. Mon intention n'étoit pas de l'en charger, mais seulement par politesse, comme il me l'avoit demandé, donc je lui expliquai que le courrier qui devoit partir le même soir s'en chargeoit jusqu'à Lyon, mais que de Lyon à Dijon, il le feroit parvenir au même prix qui étoit 25 S. par livre, prix fort modique qui auroit coûté bien moins qu'il ne coûtera et, raison bien meilleure, qu'il seroit arrivé 15 jours après à sa destination; M. Digne me dit, non Monsieur, moi je m'en charge, je le ferai parvenir de même en aussi peu de temps. Voilà ses raisons en propres termes, je lui laissai le tableau. Je voulois cependant être sûr s'il partoit par le même courrier, pour cela je fus le soir au bureau, je vis le domestique de M. Digne qui couvroit la caisse d'une toile sirée, et qui me dit votre tableau Monsieur, part cette nuit par la poste. Je me retirai fort content mais je ne me doutois pas que tout cela n'étoit que feinte,

et que l'on me trompoit dès qu'il n'est parti qu'avec la statue, qui n'est sortie de l'atelier qu'un mois et demi après, et qui sûrement n'est pas partie par la poste.

Jugez de ma surprise, Monsieur, après la lecture que l'on me fit de votre lettre. Je vins chez moi désespéré, pleurer de rage de ne pouvoir m'en venger, pleurer mon malheureux sort de plus d'envisager toutes les peines et les maux que vous Vous êtes donné, de voir vos espérences trompées, après toutes les peines que j'avois prises pour le terminer, pour qu'il arrive, est il possible d'être aussi malheureux; j'ai eu l'honneur de vous écrire deux lettres, Monsieur, des quelles je n'ay reçu aucune réponse, je vous prie en grâce de faire réponse à celle cy, premièrement pour savoir si vous avez reçu mes précédentes, si vous me faites l'honneur de croire ce que je viens de vous dire, si vous me compatissez, quel parti il faut que je prenne; à l'égard de la province ja sçais que je n'ai plus rien à espérer, ja n'ay plus d'espoir qu'en vos conseils; vous n'ignorez pas, Monsieur, qu'il y a 6 mois, près de 7, que je n'ay reçu aucun argent et qu'ils n'est pas possible de gagner une obole dans ce pays cy, je maintiens comme je peux mes créanciers par de bonnes espérances, mais ils commencent à s'ennuyer de mes promesses.

Mes plus grandes peines c'est de voir celle que vous avez éprouvér pour nous, et celle que vous éprouvez et que tout semble correspondre à les augmenter, mais je ne peux mieux faire que de prendre exemple sur votre constance;

M. Naigeon et Bertrand vous assurent de leur très humble respects sur la lettre qu'ils ont reçue de vous, Monsieur. Ils ont commencé des ouvrages, mais Monsieur Bertrand a été contraint plusieurs jours de suspendre ses travaux par des accès de fièvre qui lui ôtent toute faculté, pour moi Monsieur il ne me reste que celle de vous assurer de la considération et du respect les plus sincères, votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

vous voudrez bien, Monsieur, assurer de mes très humbles respects Madame Devosge

Il y a fort longtemps aussi que je n'ai reçu aucune nouvelle de mes parents, j'en attendais par les voies de ces Mrs qui sont venus, j'en attends encore d' une lettre que j'avois mise dans une des vôtres, mais j'espère qu'ils se portent bien, du moins je le souhaite de tout mon coeur.

De Rome ce 18 juillet 1781

* *
*

XIX. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

Cette lettre est datée de Rome du 8 août 1791, mais par le contenu elle aurait dû être écrite en 1781.

(MBAD, Archives)

Monsieur,

J'ai remis la lettre à M. Renaud, et reçu celle que vous m'écrivez avec un grand contentement, je ferai mon possible pour profiter des excellents conseils que vous voulez bien me donner. Votre jugement sur mon tableau m'encourage et me fait désirer l'occasion de vous prouver que ces bonnes leçons me seront à jamais utiles et fructueuses; l'empressement que j'avois qu'il arrivât pour les états m'a empêché de faire bien des choses, comme j'ai eu l'honneur de vous l'écrire, M. Digne est l'auteur de tout cela, ou

il seroit mieux ou il seroit parvenu pour le temps qu'on l'exigeoit; cependant il est arrivé, et j'en reçois de vos compliments qui me sont plus agréables que toute chose au monde, je suis bien sensible à ceux de Messieurs les commissaires et du Public, si j'eusse pu faire mille fois mieux ja n'aurois rien épargné pour leur prouver mon zèle et ma reconnoissance.

Par le récit que quelques pensionnaires du Roy avoient fait à Monsieur Vien de deux esquisses dessinées qu'ils avoient vues chez moi, il me fit dire de les lui porter, ce que je fis aussitôt; il m'en témoigna son contentement par des compliments, et m'invita à en exécuter une avant que de quitter Rome, il me fit l'honneur de m'inviter à dîner, j'acceptai poliment son accueil gracieux, il me demanda quel parti j'allois prendre, c'est à dire si j'irois en France, ou si je resterois à Rome, je lui dis que je ne pouvois me determiner qu'après la St Martin, il m'a répété plusieurs fois qu'il falloit aller à Paris concourir et qu'on y trouvoit plus de ressources qu'en aucun pays du monde, il finit par me dire qu'il serait toujours charmé de m'être utile en quelque chose; je me trouve très honoré de la bonne réception inattendue que ce Monsieur m'a faite.

Vous me faites un reprocehe, Monsieur, de ce que je n'ai pas eu l'attention de vous calquer des parties de l'Ecole d'Athènes. Soyez persuadé, Monsieur, que je l'aurois fait s'il eut été en mon pouvoir; un custode qui fait continuellement sentinelle et qui par ordre de ses supérieurs défend de n'y jamais rentrer si l'on calque la moindre chose, même d'y porter du papier vernis, et de s'approcher plus près de six palmes, avec les chaises hautes; Mr Naigeon qui y a dessiné vous le dira de même que moi qui n'ai jamais trouvé l'i /papier cassé/ de pouvoir le faire, je voudrois trouver les moyens de vous témoigner toute ma reconnoissance, mais tout semble si opposé, je ne peux être qu'avec le respect et la considération, Monsieur, Votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 8 août 1791 /lire: 1781/

Je vous prie, Monsieur, d'assurer de mes très humbles respects Madame Devosge, et de remettre cette lettre à ma mère, vous voudrez bien, Monsieur, faire réponse à la précédente.

* *

*

XX. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Je vous réitère mes remerciements des bontés que vous avez toujours eues pour moi que je n'oublierai jamais. J'ai reçu la gratification que vous avez obtenue de Messieurs les Elus pour moi. Si j'ai tardé à vous en remercier c'est que Monsieur Digne ne me l'a fait toucher qu'un mois et demi après qu'elle fût arrivée et qu'il me remit votre lettre qui m'en informoit dans le même temps; qui m'informe encore de votre constance à faire le bien. Je suis confus du devoûment que vous me temoignez, je n'en suis pas digne après toutes les peines que je vous ai causée depuis mon sejour à Rome, je ne sçais comment vous témoigner ma reconnoissance, je sens ce que je vous fois, je ne puex pas trouver d'expression assez forte qui peigne les sentiments de mon coeur, je vous écris toujours les mêmes choses, parce que vos bienfaits sont toujours nouveaux, et toujours au dessus de ce que je mérite.

Cette gratification me procure le plaisir de faire un tableau d'invention, j'espère dans huit mois vous en donner des nouvelles.

Je ne continue pas pour M. Piranesi. Je lui ai dessiné deux statues antiques et un bas-relief, il paye trop peu; j'en ai dessiné une autre pour le révérend père Dumont, j'ai peint quatre petits tableaux de l'Education d'Achille pour un baron allemand qui m'a fort bien payé. Cela me met un peu au large pour continuer mes études et tâcher de me faire un nom avant que de quitter ce pays.

Nous nous voyons souvent avec Naigeon et Bertrand, ils se portent bien; on dit que Renaud est à Florence occupé chez un sculpteur, cela n'est pas sûr, il m'a emporté des dessins et septante livres, il ne m'a pas voulu faire de billet ce qui m'ôte tout recours sur la somme qui sert à payer ses deptes.

Monsieur, s'il se présentoit quelques occasions de faire des copies de quelques tableaux d'invention, je vous prie encore de vous intéresser pour moi, ce qui m'entretiendroit dans ce pays une couple d'années pour ne pas le quitter sans avoir quelque mérite. Je vais faire deux académies avant que de commencer mon tableau pour prendre un peu de facilité à la couleur. Le sujet de ce tableau représente Oedipe qui vient de se crever les yeux et qui se fait exposer au peuple, il demande ses enfants, deux filles et deux garçons, qui arrivés l'embrassent désespérés, Oedipe a la tête levée vers le ciel et les recommande aux dieux, d'un côté le peuple autour d'un autel encore fumant d'un sacrifice qu'on avoit fait le matin, de l'autre son beau-frère, un soldat et quelques gens de sa cour. Le sujet est pris dans Sophocle, auteur grec, les figures du premier plan seront de la hauteur de deux pieds et demi, presque demie nature, je commence déjà les études.

Il est arrivé de Dijon des capucins qui m'ont donné des nouvelles de mes parents, je vous prie encore, Monsieur, de dire à ma chère bonne mère que je lui écrirai par l'occasion des révérends qui doivent partir dans peu, en attendant que je l'assure de mon profond respect. Vous voudrez bien, Monsieur, lui communiquer cette lettre, je suis bien sensible aux bontés que vous avez pour mon frère, je vous prie en grâce de les lui continuer.

J'assure de mes très humbles respects Madame votre Epouse; Monsieur, je suis et serai toujours avec les sentiments de reconnoissance et de respect, Monsieur, Votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 9 avril 1782

* *
*

XXI. LETTRE DE NAIGEON ET GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(écrite de la main de Naigeon)

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Je vous écris pour vous donner des nouvelles de notre amy Gagneraux, qui est encore au lit, et qui n'a pas assez de force pour écrire lui même, il vient d'essuyer une grosse maladie, qui a donné beaucoup à craindre pour ses jours, mais grâce à Dieu, et aux personnes chez les quelles il demeure, qui l'ont traité comme leur propre enfant, il est hors de tout danger. Sa maladie a commencé les fêtes de la Pentecôte par de grands maux de tête, et ensuite par une fièvre maligne, une inflammation du ventre, cela était à toute extrémité, et il a reçu en bon chrétien tous les Sacrements.

Le mèdecin lui a ordonné de manger depuis quatre à cinq jours, et les forces commencent à lui revenir, il se lève deux heures le matin, et deux heures le soir;

Je ne vous ai pas donné de ses nouvelles plus tôt, pour ne pas vous causer d'inquiétude, ainsi qu'à ses parents, aux quels il vous prie de vouloir bien communiquer la lettre.

Il les embrasse de tout son coeur et vous prie de vouloir bien agréer ses humbles respects, ainsi que Madame Votre Epouse.

Le secrétaire en fait de même et vous prie de le croire bien sincèrement pour la vie Vos très humbles et très obéissants serviteurs

NAIGEON GAGNERAUX

De Rome ce 19. juin 1782

Mes compliments s'il vous plaît aux parents de Gagneraux. Il vous donnera de ses nouvelles dans quelques jours.

* *

*

XXII. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON DE JOURSANVAULT

(Publiée dans Morand 1883, pp. 15-17)

Monsieur,

Je vous prie de m'excuser si je ne vous ai pas écrit aussi souvent que je le devois. Vous connaissez les artistes qui ne pensent exactement qu'à leur art; ils sacrifient quelquefois, malheureusement, ce qu'ils devroient le plus conserver. Je veux, dorénavant, changer à cet égard; cependant je vous aurois écrit souvent si je vous avois écrit aussi souvent que j'ai pensé à vous; j'ai eu du vrai plaisir avec le révérend père en discourant de vous, Monsieur, de toutes vos vertus, de vos grandes connoissances dans les arts et de votre attachement pour les artistes que vous encouragez par vos bons conseils.

J'espère ce printemps prochain avoir l'honneur de vous revoir avant d'aller à Paris, parce que je veux suivre les conseils de M. de Lagrenée, maintenant directeur de l'Académie de France à Rome, qui est d'aller concourir pour la pension du Roy, vu que voilà deux années que les prix n'ont pas été donnés par rapport à la médiocrité des sujets.

M. de Lagrenée vit des compositions dans mes portefeuilles dont il a paru surprit; depuis ce temps là, il m'a toujours encouragé d'aller à Paris. Voilà presque deux années que je ne m'entretiens pas par mon travail dans ce pays; on avance bien moins que si l'on faisoit des choses à sa volonté, et puis les ouvrages ne sont pas bien payés; je vais commencer un tableau de l'Enlèvement de Ganymède pour un seigneur hollandais, homme de beaucoup de goût.

Je relève d'une maladie qui a duré un mois et demi; c'était une fièvre inflammatoire avec une obstruction dans le bas-ventre. J'ai été si près de la tombe que je reçus tous les sacrements, et que les médecins m'avoient condamné. Mais maintenant cela va à merveille, même beaucoup mieux qu'auparavant, grâce aux soins des gens chez qui je demeure, qui m'ont traité comme leur enfant propre. J'ai pris cette maladie d'un échauffement, en allant avec des amis, dans ces grandes chaleurs, aux environs de Rome, où je restai trois jours incommodé. Maintenant je ne pense plus qu'à mon voyage et au plaisir que j'aurai de vous revoir. En attendant, je suis, Monsieur, avec la considération et le respect,

votre très-humble et très-obéissant serviteur,

GAGNERAUX

Je vous prie, Monsieur, de me donner des nouvelles du chevalier Pougens, car il y a un peu de temps qu'il n'a écrit à son ami l'ambassadeur de Malte.

De Rome, ce 2 Juillet 1782.

* *
*

XXIII. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Je suis très sensible à votre souvenir et à l'intérêt que vous prenez à ce qui me regarde. Il y a fort longtemps que je n'ay eu l'honneur de vous écrire par la raison de ma maladie. Vous sçaurez, Monsieur, que je suis retombé malade dont il me reste encore une dysenterie et quelques accès de fièvre. Cela a tout dérangé les projets que j'ai eu l'honneur de vous écrire au sujet d'un tableau d'invention et de quelque figure académique; le plus cruel de mes maux c'est de ne pouvoir exécuter aucune de ces choses, ma seule passion dans toutes mes idées étoit de recevoir des éloges de vous, et ma seule consolation est l'espérance.

J'ai l'honneur de vous dire aussi que je feroi deux tableaux de chevalet pour un seigneur hollandois. Ce même seigneur après ma première maladie, vouloit me faire voyager avec lui à condition que je lui aurois fait une copie à Venise où il s'arrêtoit trois mois, qu'ensuite je serois parti pour Paris avec lui où il m'auroit sans doute occupé. Malheureusement, ce voyage étoit arrêté pour le mois de septembre lequel temps j'étois malade, et il est parti avec un jeune peintre Romain. J'ai le plaisir de voir fort souvent Naigeon et Bertrand. Ils travaillent beaucoup et se disposent à faire leurs morceaux pour envoyer à Dijon. Renaud est à Florence occupé chez le sculpteur du Duc, j'ai appris avec plaisir que Ramet venoit pensionnaire du Roy.

Je vous prie, Monsieur, d'assurer Madame Devosge de mes très humbles respects. Je suis, Monsieur, avec le respect et la reconnoissance Votre très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

De Rome de 29 8bre 1782

* *
*

XXIV. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Monsieur,

On ne peut être plus sensible que je ne le suis à l'honneur que vous me faites de me croire quelque talent dans mon art. Si je mérite cette opinion de votre part, si je ne la dois pas seulement à la prévention de l'amitié, au reste quelqu'en soit le motif, elle n'en est pas moins précieuse à mon coeur et l'avoir obtenue n'est à mes yeux qu'une raison de plus pour travailler davantage à la mériter. Mon intention, Monsieur, n'est certainement pas de quitter l'Italie au moins avant deux ans et demi, non seulement par rapport à mes occupations obligées, mais pour continuer à me former un

style solide que vous m'avez toujours indiqué que l'on ne trouve que dans la belle nature et dans l'antique.

Je vous prie, Monsieur, de ne rien dire de mes intentions à mon frère parceque ma Mère est fort impatiente de me revoir, je crains que cela ne l'afflige trop, et que mon frère pourroit bien comme un enfant me venir trouver à Rome, comme il m'a écrit en avoir déjà eu l'idée. Cela me feroit de la peine, vu que ma Mère a besoin de quelqu'un qui l'assiste, jusqu'à ce que je puisse lui faire une petite pension, de plus mon frère est encore trop jeune pour venir en Italie. Je voudrois sçavoir de vous, Monsieur, s'il a des dispositions pour la peinture, ma plus grande satisfaction seroit de lui sçavoir quelques talents. Je vous prie en grâce de l'honorer de vos conseils, de lui procurer, s'il est possible, quelques petits travaux proportionnés à son mérite, pour lui fournir quelque moyen d'étudier.

Le Roy de Suède m'a ordonné deux tableaux avant son départ, le compagne de celui qu'il m'a acheté, il m'a laissé le sujet à mon choix, et l'autre est le museum du Vatican, où le Pape fait l'antiquaire au Roy de Suède avec la cour de l'un et l'autre souverain, les costumes sont très beaux; le Roy de Suède et sa cour en habit Suédois qui ressemble à celui du siècle de Henri quatre, le Pape entouré de cardinaux et de Prélats. C'est un tableau extrêmement compliqué. L'ebauche en est déjà faite. Je crois que je serai six mois pour le finir. Quand il sera terminé, je prendrai la liberté de vous l'écrire; je sacrifie tout pour tâcher de m'attirer de plus en plus la bienveillance de la Cour de Suède et pour faire des tableaux qui répondent à l'honneur que me font les Romains.

La plus grande de mes satisfactions est de jouir de votre amitié, vous tracer me sentiments et me rappeler les vôtres, Monsieur, est pour un coeur une vraye jouissance. C'est en m'occupant de vous que je charme le regret d'en être éloigné. Recevez avec bonté l'hommage de mes sentiments. Il ne nuit point à celui de mon respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

Mes très humbles respects à Madame votre épouse MM. Naigeon et Bertrand vous assurent des leurs.

Je vous prie, Monsieur, de me faire réponse au sujet de mon frère

De Rome ce 21 juillet 1784.

* *

*

XXV. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON EVERT TAUBE

(ADV, Archives de Löfstad, B. XXVIII:1)

De Rome ce 12 janvier 1785

Monsieur,

J'ai pris la liberté de vous écrire pour avoir l'honneur de vous assurer de mes très humbles respects, et pour vous faire sçavoir que le tableau de sa Majesté qui est la représentation de sa rencontre avec le Saint-Père dans le museum Vatican sera fini pour la fin du mois de janvier, c'est à dire qu'il y aura déjà un mois qu'il sera achevé lorsque vous aurez reçu ma lettre, je vous prie, Monsieur, de donner vos ordres pour m'en faire toucher la somme convenue. Il y a quelque temps que le tableau seroit fini, mais le manque d'argent m'a retardé, vu les frais qu'a exigé cet ouvrage; je suis obligé de travailler pour vivre, n'ayant de ressources de qui que ce soit; si vous avez la bonté, Monsieur, de souscrire à mes demandes, cela me procurera les

moyens de finir un des tableaux que vous avez bien voulu me commander, et qui pourroit partir avec celui du Roy, on est prêt à faire de cadre, aussitôt qu'il sera emborduré, je le ferai voir au Saint-Père, qui a témoigné que cela lui feroit plaisir, ainsi qu'au Cardinal de Bernis, ensuite au public. J'attends avec impatience pour sçavoir quel succès il aura particulièrement à la cour de Stockholm, où un seigneur aussi éclairé que vous, Monsieur, m'encouragera à faire de mieux en mieux. Vous aimez les arts et les artistes, c'est autant de motifs pour moi qui m'engagent à vous demander l'honneur de votre protection qui sçait apprécier et pardonner avec justice.

Monsieur, j'ai lhonneur d'être avec la considération et le plus profond respect, Monsieur, Votre très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

* *

*

XXVI. LETTRE DE GAGNERAUX À SA MÈRE

(Publiée dans Baudot 1889, pp. XI-XIII et partiellement dans Lossky I 1936, pp. 64-65. Baudot donne la date 1784, corrigée chez Lossky pour 1785)

Rome, 12 mars 1785.

Ma chère mère,

Ne croyez donc pas que jamais je vous oublie, une si bonne mère que j'aime plus que tout au monde, m'accusera peutêtre de négligence ou d'ingratitude; non, ma chère bonne mère, ju suis toujours dans les mêmes intentions vis-à-vis de vous.

Si le succès répondait à mes intentions, vous seriez la plus heureuse de mères. Vous êtes, je le répète encore, le seul motif de mon émulation et je me dis: il faut devenir habile, par ce moyen je deviendrai riche, et je soulagerai ma mère. Mais ce bon temps est bien long à venir, la volonté du tout-puissant soit faite.

Le 12 avril vous recevrez de ma part cent cinquante livres par la voie du frère Ange; la somme est peu de chose, mais c'est tout ce que je puis faire pour le présent, je vous écrirai une lettre d'avis pour toucher cette petite somme.

Pour ce qui me regarde, j'aurais bien des choses à vous dire, mais voici en général comment mes affaires se disposent.

Le roi de Suède, en partant il y a neuf mois, me laissa trois tableaux à faire, en voici un que je viens de finir et qui m'a tenu huit mois entiers.

Ce tableau représente: la rencontre de ce souverain avec le Pape, dans une des salles de son palais; c'est un tableau où il y a trente-sept figures, toutes en pied, en comptant les statues qui ornent cette superbe salle.

Le Pape y est représenté avec toute sa cour, ainsi que le roi de Suède qui est à ses côtés, en lui demandant l'explication de ces statues, etc.

Ce tableau fini et dans un beau cadre, je l'exposai dans mon atelier au public; pendant quinze jours qu'il est resté chez moi, c'était une allée et venue continuelle de carrosses.

Le saint-père fut informé que mon tableau était une chose digne d'être vue, et me fit avertir par un Prélat qu'il voulait voir ce tableau ainsi que son auteur. Il m'envoya chercher en carrosse, et fit apporter le tableau dans le palais du Vatican où il habite. Il me reçut avec bonté, me fit plusieurs

questions concernant mon art, et ne voulut pas que je me mette à genoux, coutume ordinaire, lorsqu'on se trouve devant lui.

Après avoir beaucoup vu le tableau, il me dit qu'il voulait le garder pendant quatre jours dans son palais, preuve de son contentement; il sortit de cette salle, suivi de sa cour, me fit appeler dans le moment que j'allais sortir, pour me demander l'âge que j'avais, ma patrie, mon nom de famille, etc., etc. et finit par me dire; vous ferez un jour grand honneur à votre patrie, et il me fit reconduire chez moi en carrosse.

Le cardinal de Bernis, ambassadeur de France, me fit venir chez lui pour me dire qu'il désirait le tableau chez lui, aussitôt sorti de chez le saint-père. Je lui dis qu'il pouvait en disposer à sa volonté. Je le fis transporter dans son palais. La noblesse de Rome alla le voir, il m'invita à dîner avant-hier, et en me recevant au milieu de trente seigneurs, il dit en m'embrassant: continuez à remporter des couronnes, moi je penserai au reste; je viens d'écrire au roi de Suède en votre faveur.

Voilà, ma chère mère, ce qui me retient encore à Rome, c'est l'espérance d'y faire ma fortune et la vôtre, par le moyen de si bons protecteurs.

On fait mon éloge partout, dans toutes les gazettes et papiers publics. Le tableau partira dans quinze jours pour la Suède, je vous écrirai le résultat, lorsque le roi l'aura reçu, quelle récompense j'aurai. J'espère que je partagerai avec vous le succès qu'on me fait espérer, et que je jouirai du contentement de vous soulager dans vos peines.

J'embrasse mes soeurs tendrement, ainsi que mon frère.

MM. Proudhon et Petitot vous font mille compliments; - moi, j'embrasse tous mes parents et leur souhaite une bonne santé, ainsi qu'à vous, ma chère mère, que j'aime plus que moi-même.

J'ai l'honneur d'être Votre très humble et respectueux fils

GAGNERAUX

Vous me ferez résponse aussitôt que vous aurez reçu l'argent le 12 avril.

Que mon frère aille dire à M. Devosge que je l'assure de mes très humbles respects et que j'aurai l'honneur de lui écrire dans peu.

* *
*

XXVII. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON EVERT TAUBE

(ADV, Archives de Löfstad, XXVIII:1, Reproduite dans Nordenfalk 1967 fig 58)

Monsieur,

Le tableau que j'ai eu l'honneur de faire pour vous vient de partir pour Livourne; ayant l'arbitre sur le choix du sujet j'ai préféré celui d'Ariane et Bacchus. Araine assise nonchalamment sous des arbres ornés de lierres et de vignes, elle tient une tasse d'une main et de l'autre détourne ses cheveux de dessus sa gorge, et a l'air de s'abandonner tout à fait à son nouvel amant qui lui verse à boire. Il est debout appuyé sur un jeune satyre qui rit en regardant Ariane, entre elle et Bacchus un enfant joue avec une chèvre, le paysage est riant comme l'exige le sujet.

Il a été exposé chez Monseigneur le Cardinal de Bernis avec un autre que j'ai fait pour Son Eminence; en général j'en ai reçu des compliments, qui m'encouragent de plus en plus; Monsieur j'ai reçu de Monsieur Piranesi cinquante écus romains qui est le payment de ce tableau d'Ariane et Bacchus, que vous avez bien voulu me faire payer aussitôt fini; ce tableau exige, Monsieur, une bordure un peu large et d'ornement simple; si sa Majesté le

voit je serois charmé que ce fût avec son cadre, parce qu'il fait infiniment mieux, tous les détails se trouvent renfermés et chacun dans son plan; ce qui forme un ensemble plus agréable à l'oeil du spectateur, sans comparaison.

Le tableau de sa Majesté est encore à Livourne depuis un an. Monsieur, cette idée-là me donne beaucoup de chagrin soit par la crainte qu'il ne se gâte toujours enfermé et que le Roy n'en jouira pas tout frais comme il est parti de Rome.

La nouvelle commission de deux tableaux que sa Majesté vient de me donner à faire de sujets pris dans le poeme de Tasse me font le plus grand plaisir; Monsieur, je tâcherai de les exécuter de manière que l'on puisse distinguer de grands progrès; je fais actuellement le tableau du Pape semblable à celui du Roy de leur rencontre dans le museum, aussitôt qu'il sera fini; je ferai pour sa Majesté le pendant d'Oedipe et ensuite le Vôtre, Monsieur, ils sont ébauchés l'un et l'autre et je les ferai partir ensemble.

Je n'épargnerai rien, Monsieur, pour tâcher de me rendre digne de votre protection, et pour vous montrer l'ardeur du zèle et du profond respect avec lequel je suis, Monsieur,

Le très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 2 janvier 1786

* *
*

XXVIII. LETTRE INCOMPLÈTE DE GAGNERAUX À FRANCOIS DEVOSGE

(Le destinataire n'est pas marqué mais le contenu le désigne. La lettre n'est pas datée; mais doit avoir été écrite pendant l'été 1787)

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Je ferai une esquisse peinte pour m'assurer de l'effet plus positivement, avant que je ne commence. Je vous prie, Monsieur, de me donner votre avis sur la marche de la composition, ou par un petit croquis, ou par écrit, cela fortifiera mon pinceau et lui donnera plus de hardiesse, car le sujet en demande; également de la disposition que vous prendriez dans les masses de clair-obscur, dans la couleur et dans l'expression, car j'ai bonne envie de faire un tableau qui me fasse honneur et qui puisse plaire à MM. les Elus mais surtout au Cardinal de Bernis; hier j'eus l'honneur de dîner à sa table, il a parlé trois ou quatre fois de ce tableau, de la bonne idée de ces Messieurs, de vos bontés pour vos élèves, et il me dit en me serrant la main; M. Gagneraux j'attends de vous un beau tableau; vous avez un beau sujet, à mon retour d'Albano je veux vous aller voir (c'est au mois de novembre).

Je désirerois encore, Monsieur, sçavoir si vous seriez d'avis de faire les figures du premier plan demie nature ou plus grande.

S'il y avait quelque gravure de ce sujet, de me faire le plaisir de me l'envoyer à mes frais.

Si le portrait du prince se trouve gravé de différents côtés, ou si je pourrois en trouver une petite copie ronde bosse en plâtre. De même celle du duc; de plus je dois me comformer à leur situation, ce qui change encore la physionomie ordinaire d'un portrait, qui n'a l'air affecté d'aucune passion particulière.

Dans quelle saison se donna la bataille et à quelle heure?

Si indifféramment on pourroit sans s'éloigner du costume de ce temps, faire les héros avec des armes défensives ou seulement en habit ordinaire.

Si Condé est avec son bâton de maréchal ou avec son épée.

Si le Duc étoit vêtu comme son père avec la différence des ordres.

Si en général, Monsieur, vous m'indiquiez une idée du costume, cela m'aiderait avec les recherches que je ferai de mon côté soit dans les estampes, soit dans les tableaux pour rendre la scène plus vraie et plus intéressante.

J'ai ordonné la toile de onze de longeur sur neuf pieds de hauteur y compris le pouce de fenileure aux quatre dimensions.

Je vous prie, Monsieur, de dire à mon frère que dans quinze jours je lui écrirai une lettre détaillée avec ce que j'ai promis à ma Mère.

* *

*

XXIX. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(Grâce au contenu, la lettre peut être datée août-septembre 1787)

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Le tableau de la Province ne sera fini et rendu à Dijon que pour la fin de may prochaine. Certainement, j'ai manqué en tous points à la parole que j'avois donnée. Cependant, j'ai eu l'honneur de vous écrire qu'il ne pouvoit être fini pour les Etats que vous me marquâtes devoir se tenir au mois de may passée. N'étant pas informé du retard, j'ai pris des arrangements pour les autres ouvrages que je dois terminer. Si j'eusse su au mois de may passé, que les Etats étoient remis en Novembre, j'aurois travaillé seulement à ce tableau, mais il est trop tard pour que j'y pense, vu les chaleurs excessives qui empêchent de peindre depuis deux mois, il est impossible de s'appliquer sérieusement, sans que la tête s'en ressente, les couleurs sèchent d'une heure à l'autre sur la palette, vous pouvez juger, Monsieur, que sur la toile, c'est encore pire. Ce que j'ai l'honneur de vous dire est sans exagération, rien de si commun que les maladies, on ne parle d'autre chose et chacun se tient sur ses gardes.

Vos bontés sont si grandes, que je crains enfin d'en abuser. Je vous prie encore de me justifier vis à vis de ces Messieurs qui croiront peut-être que je leur ai manqué de parole, par ma faute, tout ce que j'ai eu l'honneur de vous écrire est l'exacte vérité; par votre esprit, Monsieur, et la juste confiance qu'ils ont en vous, vous y réussierez facilement, il est vrai que Monsieur l'abbé de la Fare a la chose à coeur, mais je ne vois aucun moyen de réussir à satisfaire son désir.

Quand à l'envie que M. l'abbé de la Fare a témoigné de posséder l'esquisse de la bataille; il ne dépend pas de moi de la satisfaire; je vous avois destiné, Monsieur, cette foible marque de ma reconnoissance, ainsi je vous prie en grâce, d'en disposer comme il vous plaira. J'ai l'honneur d'être, Monsieur, avec tout le Respect et la considération votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Mes très humbles Respect à Madame votre Epouse

* *
*

XXX. LETTRE DE GAGNERAUX À SON FRÈRE BÉNIGNE-CLAUDE

(BMD, MS Autographes)

De Rome ce 9 10bre 1787

Mon cher frère,

J'ai écrit à Monsieur Devosge qui me demande de la part de Mr les Elus ce que je veux de mon tableau. Je lui ay répondu et j'attends sa réponse et; en conséquence, cela ne doit tarder, alors je vous ay promis quatre cents livres que je vous ferai remettre avec une lettre qui vous désignera votre Route; outre cela, vous ferez remettre cinq cents livres à ma chère bonne mère que je vous prie d'embrasser mille fois pour moi; je n'attends plus que cette réponçe pour satisfaire à tout et pour rendre, si je le puis, notre famille heureuse. En attendant, conservez moi votre amitié et n'oubliez pas d'embrasser aussi mes soeurs. La première lettre que je vous écrirai sera sûrement celle qui satisfera vos désirs, vous le méritez à tout égard, j'ai une grande envie que ce soit dans peu, je ne puis vous en écrire davantage cette fois car mon imagination est tourmentée par un tableau que je compose, embrassez encore une fois Notre chère Mère, et aimez moi autant que je vous aime

Votre frère

GAGNERAUX

* *
*

XXXI. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(Grâce au contenu, la lettre peut être datée fin 1787-début 1788)

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Toujours persuadé et sensible de votre zèle à mon égard, et infiniment satisfait de la somme que la province veut bien m'accorder, que j'ai l'honneur de vous en faire mes très humbles remerciements, je vous écris en particulier, Monsieur, pour vous prier de m'indiquer à qui de ces Messieurs je dois écrire, ou bien en général, pour les remercier et pour leur témoigner ma reconnoissance et leur assurer de toute l'attention que je mettrai au nouveau tableau que je dois leur faire.

Je vous prie encore, Monsieur, de remettre à Ma Mère, sur la somme que vous devez m'envoyer, 500 et à mon frère 300 ce qui fait 800 et les quatre mille livres de me les faire toucher à Rome par lettre de change chez Monsieur Digne, et s'il étoit possible de m'éviter la commission qui est un et demi pour cent, ce qui ne laisseroit pas de faire un objet à mon égard.

J'ai bien refléchi, Monsieur, sur le sujet que vous eûtes la bonté de me proposer, du siège de Fribourg; par lui même ce sujet est très beau, mais vous m'excuserez. Monsieur, sur les objections que je vais faire: premièrement, il n'y auroit point de chevaux, chose trop esentielle par rapport au costume désagreable par lui même. Secondement, la scène se passe sur le penchant d'une montagne, ce qui couperoit ma toile diagonalement ou autrement; je n'aurois qu'un plan désagreable sans lointains, autre chose essentielle dans de pareils sujets; pour la figure du prince il seroit difficile de la rendre intéressante, l'action étant forcée par le mouvement. Cette figure feroit mieux en sculpture.

S'il étoit possible, Monsieur, de savoir celui que Monsieur Prud'hon a choisi, il y en a trois que j'ai marqués qui me paroissent bien intéressants et pittoresques. 1. le passage du Rhin. 2. la mort à la bataille de Rocroy du comte de Fontaine, où le duc dit "si je n'avois vaincu, je voudrois être mort", comme lui la scène est magnifique, par le champ de bataille, par les officiers espagnols qui l'entourent, et il est à cheval avec d'autres généraux. 3. la bataille de Nordlingen où le général Mercy fut tué et où Condé se battoit eminemment et s'exposoit à tous les coups.

Si vous voulez bien m'en indiquer un de ces trois, même je vous en prie, Monsieur, et d'avoir la bonté de me donner les mesures, aussi un profil ressembland du grand Condé. Alors j'en commencerai aussitôt les études, n'ayant engagé ma parole avec personne, cas désagréable où je me trouvai lorsque vous m'ordonnâtes l'autre.

Je me propose de maintenir mon frère quelque année à Rome pour son avancement. Les 300 que je vous prie de lui remettre, Monsieur, sont pour faire le voyage. Aidez le de vos sages conseils, Monsieur, pour qu'il puisse mériter votre amitié et vos bontés. Il doit déjà en sentir le prix car ce que vous avez fait pour moi, il le sçait, et il en jouira également mais nous tâcherons ensemble de nous unir pour vous en témoigner toute notre reconnoissance et ferons des voeux au ciel qu'il vous conserve. Je suis, Monsieur, avec la considération et le respect votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Monsieur, mes très humbles respects à Madame votre épouse et à M. votre fils qu'on dit avoir beaucoup de talent. M. Bertrand m'a témoigné souvent qu'il désireroit recevoir de vos nouvelles. M. Bornier fera une excellente figure à en juger par ce qui est déjà fait. Son marbre est admirable et sans une seule tache.

* *

*

XXXII. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

De Rome ce 13 août 1788

Monsieur,

Par ma première j'ai l'honneur de vous dire que le tableau de la Province part avec le Courrier, il est parti par mer, les voitures des courriers ayant changé de forme, il ne peuvent pas porter des poids si considérables, et même par une nouvelle constitution cela leur est défendu, de manière que j'ai profité d'un embarquement qui se feroit à Civita-Vecchia pour Marseille. Selon toute apparence il arrivera avant le courrier à Marseille parce que le vent est favorable et que le bâtiment étoit sur son départ, mais de cette ville à Dijon il sera plus longtemps en route. M. Digne en est l'expéditionnaire, mais c'est moi qui fais les dépenses de l'encaissage, de l'emballage et de la permission de sortir, usage ordinaire quand on envoye des tableaux ou de la Sculpture hors de Rome. Je suis bien content de l'occasion et en même temps des dépenses, qui ne seront rien en comparaison de ce que cela auroit coûté par la poste. Il sera en route huit ou dix jours de plus.

Dans la première lettre que j'ai l'honneur de vous écrire, Monsieur, je dis qu'il ne faudroit pas lever le blanc d'oeuf, mais une personne de beaucoup d'expérience m'a dit que huit jours après son arrivée, il seroit très bien d'y mettre un vernis au mastic et terébentine, non pas à l'esprit de vin car c'est la perte des tableaux; au reste, Monsieur, je vous prie de faire ce que vous jugerez à propos, car il ne peut être mieux qu'entre vos mains, Monsieur,

j'ai l'honneur d'être avec le respect et la reconnaissance Votre très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

* *
*

XXXIII. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE
(BMD, MS 2557)

Monsieur,

L'honneur et le plaisir que vous me faites en me laissant le choix du sujet que je dois traîter m'engagent à vous faire mes très humbles remerciements pour toutes les nouvelles bontés que vous avez pour moi.

En conséquence, j'ai fait choix du passage du Rhin. C'est le plus pittoresque, selon moi, l'instant où Condé, l'épée à la main, défait et met en fuite l'ennemi. Sur le côté, son neveu que des soldats emportent mort, sur l'autre côté, le fleuve avec les troupes qui le passent et qui se battent même dans l'eau, tout cela prête infiniment à la couleur.

Je suis passé deux courriers de suite chez M. le Chevalier de Bernis pour sçavoir s'il avoit des ordres pour me payer 4000 mille livres. Il n'en a reçu aucun et il m'a dit que quand même il en recevroit il ne me payroit pas par ce qu'il faut une lettre de change sur quelque banquier et que lui n'est pas un banquier. Monsieur, il faudra donc remettre l'argent à un banquier qui m'envoyra une lettre de change sur un autre, MM. Tourton et Ravel à Paris pour le compte de Marin Torlonia de Rome, seroit le moyen que l'on m'a indiqué, ou bien tout simplement chez Monsieur Digne comme on paye les pensionnaires toujours, en me rentant l'article de la commission.

Tout ce retard fait du tort à mes affaires. Je vous prie donc, Monsieur, de prendre la voie la plus courte pour que l'on me paye 4000 livres. Je vous fais mille remerciements, Monsieur, de l'argent que vous avez remis à Ma Mère, c'est à dire 800 et de toutes les bontés que vous avez eues pour mon frère. Nous nous unirons ensemble pour faire des voeux au ciel qu'il vous conserve; en attendant votre réponse, Monsieur, j'ai l'honneur d'être avec la reconnoissance et le respect Votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 9 avril 1789

* *
*

XXXIV. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE
(MBAD, Archives)

Monsieur,

J'ai eu l'honneur de recevoir votre lettre et celle de M. Bretenière; le changement dans l'administration est le fondement de ma crainte pour ce qui est du tableau ordonné par la province, je ne m'en suis pas occupé, ni empressé de le finir, et M. de Bretenière lui même me dit que je devois attendre son arrivée à Dijon, pour en parler à M. de Bourbon Busset et m'assurer de ce que je devois faire, et aussitôt reçu sa réponse, je me suis remis à cette grande besogne qui ne pourra être rendue à Dijon que dans six ou huit mois, par la raison du grand travail qui est certainement plus considérable que l'autre et qui fera beaucoup plus d'effet. Tous les seigneurs français que j'ai vus à Rome, et qui ont vu l'esquisse et le grand tableau commencé, m'ont tous découragé en me disant que ce grand travail me resteroit. M. de Courbeton a été jusqu'à me dire que tout ce qui

avoit eu rapport aux Condé en peinture, en Sculpture &c, avoit été mis en pièces par le peuple. Ces sortes de nouvelles n'étoient pas faites pour m'encourager à finir celui que je fais.

Monsieur, vous avez dû recevoir une lettre de M. Bornier qui vous annoncera la prochaine arrivée de sa copie qui doit être maintenant en route de Marseille à Dijon. Cette copie lui a fait beaucoup d'honneur, même dans les restaurations. Elle doit vous parvenir, Monsieur, sans le moindre dommage, car il a pris de grandes précautions pour l'encaisser et le marbre est d'une dureté qui n'est pas ordinaire. Il m'a chargé de vous assurer de ses respects, ainsi que M. Bertrand et mon frère. Monsieur, j'ai l'honneur d'être avec la considération et le respect

Votre très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

Je suis très sensible au souvenir de Madame votre épouse, j'ai l'honneur de l'assurer de mes très humbles devoirs joints à ceux de mon frère

De Rome ce 24 juin 1790

* *
*

XXXV. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANCOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

De Rome ce 5 janv. 1791

Monsieur,

Le Passage du Rhin est enfin terminé et depuis huit jours exposé au public. Ce même public est d'accord sur la supériorité de ce tableau à l'autre, tant pour la composition que l'exécution, l'unité d'action mieux sentie, l'intérêt de la scène plus piquante &c. Je suis très impatient que la bonne saison vienne pour vous le faire parvenir et savoir votre sentiment qui m'est plus à coeur que tout au monde. Je n'aurois jamais imaginé qu'il m'ait tenu tant de temps, ce sont les études particulières de cheval qui m'ont retardé, j'en ay fait de très serieuses, vous en jugere, Monsieur, dans le tableau; cette partie est bien supérieure au précédent, ainsi que le groupe du Prince par la noblesse du dessin.

J'aurai l'honneur de vous envoyer aussi une idée d'un sujet dont j'ai fait le tableau. Il représente le génie de la paix qui dompte les chevaux de Mars, je l'ay fait exprès pour l'exposer à côté de la bataille et pour faire voir que j'ai quelque connoissance de l'antique, ce qui produit un contraste de style absolument différent.

Le but de ma lettre n'est pas de vous faire de tableaux avec ma plume, je n'ay pas ce talent, mais pour vous prier, Monsieur, de vouloir bien me faire passer de l'argent. Je vous prie donc de m'en envoyer parce que je suis dans le besoin, il est inutile de vous dire encore ce que m'a coûté ce grand tableau et tout le temps que j'y ay employé et la peine qu'il m'a causé. Vous n'ignorez pas non plus, Monsieur, que j'ai mon frère à entretenir dans ses études. Je désirerois donc que vous m'envoyiez toute la somme ou, si vous ne jugez pas à propos, de m'en envoyer au moins la moitié et d'assurer l'autre moitié chez Monsieur Digne jusqu'à ce que le tableau vous soit parvenu, par le moyen d'une lettre de crédit que vous auriez la bonté de me faire parvenir. M. de Courbeton m'a proposé M. Boucher à Dijon, qui aura la bonté de passer à votre hôtel pour que vous lui remettiez la somme que vous jugerez à propos, ou du tout ou de la moitié; ce moyen me sera avantageux par rapport au change qui est excessivement cher et qui me fit perdre cinq cents livres sur l'autre tableau. Je vous prie donc, Monsieur,

de satisfaire à mes demandes qui n'ont rien que de juste, je vous en aurai beaucoup d'obligations. J'ai l'honneur d'être très parfaitement, Monsieur, avec respect votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Je vous prie Monsieur, de vouloir bien assurer de mes très humbles respects Madame Devosge. Mon frère vous prie, Monsieur, d'agréer les siens, il avance beaucoup dans ses études et désire infiniment le faire davantage pour vous présenter quelqu'un de ses ouvrages.

* *
*

XXXVI. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANÇOIS DEVOSGE

(MBAD, Archives)

Monsieur,

Je vous ay mille obligations pour la peine que vous avez bien voulu prendre de faire effectuer le payment du tableau du passage du Rhin. Ce tableau doit vous parvenir incessamment, roulé et encaissé avec toute la précaution qu'il puisse arriver sans le moindre dommage, après que vous aurez eu la bonté de le faire tendre. Je vous prie, Monsieur, de bien vouloir le faire laver avec un peu d'eau et une éponge fine et ensuite bien essuyer, il n'aura besoin d'autre chose, comme la toile qui est la même que celle du précédent, par conséquent pas bien excellente. On a la précaution à Rome de clouer autour des petites baguettes pour que la toile en frottant parterre ou sur les côtés ne se rompe pas. Elle doivent être assez minces pour pouvoir entrer dans la bordure. Cela conserve extrêmement bien les tableaux, on a aussi la grande précaution que le soleil ne frappe pas dessus dans les appartements car c'est leur ruine infaillible. Par un malentendu de mon expéditionnaire, il vous a adressé également une autre caisse carrée, mais vous voudrez bien la faire remettre à M. Renfer de Bretennière Rue St Etienne. Ces deux caisses sont déjà à Civitavecchia et doivent partir immédiatement après les fêtes de Pâques en droiture pour Marseille; je joins à la lettre une analyse du trait historique relatif à mon tableau. C'est le même que j'avois placé sous mon tableau lors de son exposition publique. Cela instruit le spectateur du sujet et l'intéresse davantage, car même en France, il y a une infinité de personnes qui ignorent absolument ce que c'est que le passage du Rhin.

Je suis extrêmement fâchè, Monsieur, de la nouvelle que vous me donnez des pensions supprimées. Je m'étois flatté agréablement du plaisir d'y voir M. votre fils ou par ce moyen là ou par le vôtre, et ce que vous me marquez à ce sujet me fait le plus grande peine. Je me proposois d'ajouter à son séjour dans ce pays des arts des agréments que m'auroit suggéré la reconnoissance de tant d'obligations que je vous ay, malgré tous ces contre-temps j'ay toujours l'espérence que vos souhaits et les siens seront remplis, c'est mon désir le plus grand, les récompenses sont dues à ceux qui font le bien et la vertu se fait toujours reconnoitre. Monsieur, je suis avec le respect et la reconnoissance Votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Je suis très sensible au souvenir de Madame Devosge, je vous prie, Monsieur, de l'assurer de mes très humbles respects et de saluer M. votre fils

De Rome ce 27 avril 1791

J'ai prié M. de Bretennière de bien vouloir vous remettre cinq cents livres, reste du payment de son tableau; et je vous prie M. de bien vouloir en re-

mettre quatre cents livres à Ma Mère, il restera cent livres, je tirerai sur vous, Monsieur, cent livres, de plus que quatre mille huit cents livres.

* *
*

XXXVII. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON EVERT TAUBE

(ADV, Archives de Löfstad, B. XXVIII:1)

Monseigneur,

Si je n'ay pas servi votre Excellence aussitôt que je le devois ce n'est pas que je n'aye eu le plus grand désir de m'acquitter de ce devoir. L'honneur que vous me faites en me témoignant l'envie d'avoir de mes ouvrages me flatte infiniment et m'inspire le courage de bien faire et particulièrement les tableaux que j'ai l'honneur de vous destiner, ils seront faits pour l'année prochaine et partiront par l'occasion ordinaire. L'un, en hauteur, qui sera Hébé qui verse à boire à l'aigle de Jupiter, et l'autre, en longueur, sera le pendant de celui d'Ariane et Bacchus, je ferai tout mon possible pour qu'ils soient l'un et l'autre beaucoup mieux que les premiers.

Monseigneur, je viens de terminer un grand tableau pour ma Patrie qui représente le passage du Rhin par Louis XIV. C'est le second que j'ai fait, de six que j'avais à faire, ils ont quinze pieds de longeur et onze de hauteur. Ces travaux sont suspendus par rapport aux malheureuses affaires de France qui ont terrassé les Arts; ce n'est que dans le sein de la Paix que Mécène fit renaître et fleurir les talents, également votre goût pour les Arts, Monseigneur, est suffisamment connu. Vous les aimez autant que vous les protégez mais est-il quelque partie de votre vaste Ministère que vous ne remplissiez parfaitement, il me suffit de vous marquer mon dévouement et le plus profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, de votre Excellence le très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

De Rome ce 27 avril 1791

* *
*

XXXVIII. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON EVERT TAUBE

(ADV, Archives de Löfstad, B. XXVIII:1)

Monseigneur,

Les arts et les siences étant très nécessaires pour le soutien et la conservation des Etats. Votre Excellence qui possède de grandes Vertus et sçait ce qui est nécessaire pour bien gouverner encourage les uns et cultive les autres. Je ne puis que témoigner mon respect qui n'est pas moins dû à votre Personne qu'à votre naissance et aux Eminentes Dignités dont vous êtes revêtu.

Les deux tableaux que Votre Excellence me fit l'honneur de m'ordonner sont achevés, l'un représente Hébé accompagnée de deux amours qui tiennent des coupes où tombe le Nectar et l'Aigle qui boit, l'autre tableau représente Psyché dormante transportée en l'air par huit petits Génies. On voit fort bas sous elle la mer et l'isle de Cythère, cette composition m'a fait honneur par sa nouveauté, je n'attends plus que l'occasion de les faire parvenir à Votre Excellence, qui m'a fait l'honneur de me laisser la liberté du prix. Cependant, j'ay cru de mon devoir de prévenir Votre Excellence que mon

prix ordinaire des tableaux de cette grandeur et de la quantité des figures est fixé à cent sequins monnoye Romaine chaque tableau, un tableau qui seroit comme l'Oedipe que j'ai fait pour Sa Majesté, actuellement on me le paye cent louis, autant la différence du prix que mes progrès, à proportion gardée, au reste Votre Excellence en jugera parfaitement bien, et désire que mes ouvrages puissent me faire mériter votre bienveillance pour mieux dire continuer, et vous persuader de nouveau du respect sincère avec lequel j'ai l'honneur d'être, Monseigneur, de Votre Excellence le très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

P.S. Je prie Votre Excellence de donner vos ordres à M. Piranesi au sujet cy dessus

De Rome ce 20 janvier 1792

* *
*

IXL. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON GUSTAVE ADOLPHE REUTERHOLM

(ANS, Coll, Reuterholm, E 5127)

Excellence,

J'ai eu l'honneur de recevoir une lettre de M. le Chev. de Sergel, qui me fait part des nouvelles bontés dont votre Excellence daigne m'honorer en me donnant la commission d'un tableau dont le sujet et la grandeur est absolument à ma disposition; je craindrois de ne pouvoir rendre à Votre Excellence une reconnoissance qui fût proportionnée aux grâces qu'elle me fait, et si le remerciement doit avoir du rapport à la faveur reçue, je travaille en vain pour la reconnoître, mais j'étudierai sans relâche toutes les occasions pour lui prover mon zèle et mon attachement, soit par mes foibles talents, soit par mon attention respectueuse à remplir l'honorable commission qu'elle daigne me commettre; le silence me sieroit mieux que d'entreprendre d'exprimer combien je lui suis redevable mais ce seroit aussi m'exposer à passer pour insensible si je ne parlois après avoir été si généreusement obligé; je ne puis que répéter à votre Excellence que je suis et serai toute ma vie avec toute la reconnoissance et le profond Respect

De Votre Excellence le plus humble et le plus obéissant serviteur

GAGNERAUX

Florence ce 20 mai 1793

* *
*

XL. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON GUSTAVE MAURITZ ARMFELT

(ANS, Coll. Reuterholm E 5135)

Monsieur le Baron,

J'ai l'honneur de vous assurer de mes très humbles respects, j'ai vu ce matin la copie de la Madonna della Seggiola, elle m'a parû fort bien copiée, l'artiste y a joint de la fraîcheur, que le temps a fait disparoître de l'original, l'expression est bien saisie et le dessin en est exact. Il m'a dit qu'il desiroit de sa copie vingt cinq à trente Louis. Je desirerois de tout mon coeur, Monsieur le Baron, que vous soyez content et de ce tableau et du prix, je crois que quand il aura donné un peu plus de force aux draperies, comme il se propose, cette copie sera excellente.

Monsieur le Baron, je me recommande à vos bontés desquelles je ferai tout mon possible pour me rendre digne, et j'ai l'honneur d'être avec la reconnoissance et un profond respect

Monsieur le Baron, votre très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

Florence ce 14 juillet 1793

* *
*

XLI. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON GUSTAVE ADOLPHE REUTERHOLM

(ANS, Coll. Reuterholm, E 5127)

Excellence,

Je prends la liberté de vous écrire pour avoir l'honneur de vous assurer de mon profond respect et pour prévenir votre Excellence que le tableau qui doit faire pendant au nid d'Amour est fini. Je l'ay envoyé à M. Torngren à Livourne bien conditionné pour qu'il vous parvienne par la frégate du Roy, dans le même ballot il y a une autre boîte plus petite qui contient un petit tableau pour M. Sergell, j'ai eu l'honneur de l'en prévenir. L'autre plus grand est celui de Mgr le Duc de Sudermanie avec sa bordure et précisément de la même grandeur que celui qui vous est parvenu. Le sujet est Psyché transportée par les Zéphyrs, comme Votre Excellence eut la bonté de me le demander. Je désire infiniment qu'ils puissent plaire l'un et l'autre et d'en recevoir de bonnes nouvelles, étant pour des personnes de la plus haute considération qui daignent m'accorder leur Protection et leurs bontés; ayant eu l'honneur de travailler pour le feu Roy, j'ay celui de continuer pour son Auguste frère. C'est votre Excellence qui peut, par ses bontés, me recommander et me procurer d'autres ouvrages que je ferai toujours avec l'attention que l'honneur que Votre Excellence me fait exige.

J'ai l'honneur d'être avec toute la reconnoissance et le Respect de Votre Excellence le très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

Florence 13 aoust 1793

P.S. Je prie votre Excellence d'avoir la bonté de me faire payer les deux tableaux ou par M. Piranesi ou par M. le Baron d'Armefeld qui est ici à Florence, si votre Excellence me fait l'honneur de m'écrire, de m'en donner avis, la somme est cinquante louis tous les deux comme votre Excellence marqua à M. Piranesi

* *
*

XLII. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON GUSTAVE MAURITZ ARMFELT

(ANS, Coll. Armfelt, E 3136)

Monsieur le Baron,

Je suis extrêmement sensible à vos bontés et parfaitement satisfait du Certificat que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer. Si Monsieur le Baron avant son départ pouvoit en dire un mot au ministre S.E.M. Manfredini, je serois on ne peut plus tranquille et vous aurois, Monsieur, mille obligations.

Si vous désirez, Monsieur le Baron, me confier la copie de M. Mérimé j'en aurais grand soin avec votre marine qui aussi est en très bon Etat, au reste

j'aurai l'honneur de vous assurer de mes très humbles devoirs demain matin pour prendre vos ordres et vous réitérer mes sentiments de respect et de reconnoissance.

Monsieur le Baron, votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Florence ce 14 aoust 1793

* *
*

XLIII. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON EVERT TAUBE

(ADV, Archives de Löfstad, B. XXVIII:1)

Excellence,

J'ai l'honneur de vous écrire pour vous assurer de mes très humbles respects et de toute ma reconnoissance, depuis que votre Excellence a reçu ses derniers tableaux desquels j'ai été payé, j'eus l'honneur de vous écrire pour vous en faire mes très humbles remerciements et pour prier votre Excellence de me dire si elle étoit satisfaite du travail de ces deux ouvrages, par quelque contretemps cette réponse s'est égarée et Mr Sergell en m'écrivant me dit que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire en l'adressant chez Bouchard, mais je n'ay point eu le bonheur de la retrouver, je prie votre Excellence, si elle me fait la grâce de m'écrire, de me dire son sentiment sur ces derniers tableaux, et la prie encore de bien vouloir me continuer ses bontés desquelles je serai toute ma vie reconnoissant, avec la considération et le profond respect, de votre Excellence le très humble et très obt serviteur

GAGNERAUX

Florence ce 15 aoust 1793

* *
*

XLIV. LETTRE DU BARON EVERT TAUBE À GAGNERAUX

(Cette lettre est partiellement publiée dans Baudot 1889, p. 37)

(BMD, Ms 2134)

Stockholm ce 17 décembre 1793

Monsieur,

Je ne sais quel génie malfaisant se mêle de nos lettres et les empêche ou d'arriver, ou d'arriver à temps, celle-ci que j'ai eu le plaisir de vous écrire, Monsieur, au commencement de cette année et adresser à Rome, ne vous est point arrivée et j'en recois une de vous, avec le courrier d'avant-hier, écrite de Florence du 15 d'aout; ceux qui s'occupent à arrêter, ou à lire notre correspondance, m'ont fait grand peine, puisqu'ils m'ont par là empêché de vous faire parvenir ma gratitude et ma parfaite satisfaction des deux charmants tableaux que vous m'avez envoyés, tous les jours ils me charment davantage ainsi que tous ceux qui les voient, et votre pinceau surpasse de beaucoup ceux des peintres actuellement connus tant en Italie, que dans les autres pays de l'Europe.

Recevez, Monsieur, les références de la considération parfaite avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble serviteur le

BARON DE TAUBE

* *
*

XLV. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON GUSTAVE ADOLPHE REUTERHOLM

(ANS, Coll. Reuterholm, E 5127)

Monsieur le Baron,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, je mets un prix inestimable à toutes vos bontés et c'est avec un devouement sans bornes que j'ai l'honneur de vous exprimer les sentiments respectueux de ma reconnoissance. C'est à vous, Monsieur le Baron, que je dois la faveur de Son Altesse Royale Monseigneur le Duc de Sudermanie, si le premier petit tableau que j'ai eu l'honneur de lui envoyer a eu le bonheur de lui plaire, ne n'ai rien à désirer, je souhaite fort que la Psyché ait eu le même sort, j'en ai reçu le payement que vous avez eu la bonté de me faire toucher par M. Piranesi.

J'ai esquissé deux Sujets nouveaux dans le même genre anacréontique, le premier réprésente une jeune fille ensevelie dans un profond sommeil. Elle rêve à ce qui pourroit l'embellir; pour exprimer son agitation au sein de la tranquillité, un groupe d'amours simulant les Anges voltigent autour d'elle munis de tout ce qui contribue à la parure la plus recherchée.

Le second a pour sujet L'Amour dormant, trois nymphes profitant de ce moment d'oubli pour lui voler ses armes dangereuses. Je ne mettrai jamais aucun prix à mes tableaux, Monsieur le Baron, quecelui de satisfaire la Cour et de continuer à justifier la protection dont vous voulez bien m'honorer, en les soignant de tout mon pouvoir; si ensuite, Monsieur le Baron, vous estimez même que le prix en dût être réduit, je me soumettrois à toutes les lois que vous voudriez bien m'imposer.

Vos bontés pour moi, Monsieur le Baron, me donnent l'assurance de vous demander une faveur dont voici le fondement, le motif et le but.

Absent de la France depuis vingt ans, le soin que j'ai toujours eu de ne me mêler jamais, ni en aucune manière, d'affaires publiques et politiques, et principalement les bontés particulières dont m'honore depuis dix ans la cour de Suède, m'ont concilié la protection des Gouvernements d'Italie, néanmoins comme il seroit possible que, soit pour m'éloigner momentanément toujours plus d'un foyer d'inquiétudes, soit pour chercher à augmenter mes connoissances dans les beaux Arts, je fisse cet été un voyage en Allemagne pour y contempler les chefs d'oeuvre réunis dans les Cabinets de Vienne, Dresde, Düsseldorf, et autres cours, oserai-je vous demander votre appui, Monsieur le Baron, pour m'obtenir de Son Altesse Royale Monseigneur le Duc de Sudermanie qu'il voulût m'honorer de sa Protection et de ses bontés particulières aux fins de me faire expédier un Passeport comme à un peintre attaché sous cette qualification depuis dix ans à la Cour de Suède? Cette grâce me metteroit une fois mieux à même de La servir plus utilement soit dans tout ce qui concerne les Arts, soit dans tout ce qui pourroit être l'objet de mon zèle respectueux et de ma fidélité à toute épreuve, cette grâce qui seroit d'un prix infini dans tous les temps seroit d'autant plus précieuse pour un françois dans les circonstances présentes que, quoique naturalisé depuis vingt ans dans la Patrie des Arts et ne s'y étant jamais occupé que de ce qui les concerne, l'on pourroit encore y critiquer jusqu'à sa naissance qui actuellement devient presque un objet de défiance dans la majeure partie de l'Europe. La Protection simple de la Couronne de Suède me mettroit à l'abri de cette espèce d'injustice en laissant le temps de scruter ma morale et ma conduite uniforme,

J'ai l'honneur d'être avec un profond respect, Monsieur le Baron, Votre très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Florence ce 15 février 1794

* *

*

XLVI. LETTRE DU BARON GUSTAVE ADOLPHE REUTERHOLM À GAGNERAUX (BMD, MS 2134)

Stockholm ce 4 de Mai 1794

Monsieur,

J'ai eu le plaisir de recevoir votre dernière lettre de Florence du 15 février, et quoique des occupations très multipliées pendant ce temps de crise générale, de révolte et de conspiration, ne m'ont point permis de vous l'accuser plus tôt, vous voyez cependant, Monsieur, par les pièces ci-jointes, que je n'ai point été insensible ni à votre souvenir, ni à vos demandes, étant au contraire très charmé d'avoir pu à cette occasion vous donner une petite preuve de mon estime pour les Beaux Arts et pour les talents, et particulièrement pour le vôtre, que j'ai parfaitement apprécié dès le premier coup d'oeil de vos ouvrages. - S.A.R. M^{gr} Le Régent, qui en pense absolument de même, S'est prêté avec beaucoup de grâce à cette sollicitation de ma part, et dans toutes les occasions, Monsieur, vous pouvez hardiment compter et sur l'un et sur l'autre. - Voilà de quoi je n'ai point voulu différer davantage de Vous assurer, ainsi que de ces sentiments bien vrais, avec les quels je suis pour la vie

Monsieur! Votre très dévoué serviteur

GUSTAVE ADOLPHE B^{on} DE REUTERHOLM

P.S. Votre Psyché n'est point encore arrivée, mais nous l'attendons avec impatience tous les jours.

* *

*

XLVII. DIPLOME DÉCERNÉ À GAGNERAUX EN QUALITE DÉ PEINTRE D'HISTOIRE DU ROY DE SUÈDE (BMD, MS 2134)

Nous GUSTAVE ADOLPHE par la grâce de Dieu Roi de Suède, des Goths & des Vandales &c.&c.&c. Héritier de Danemark & de Norvège, Duc de Slesvig Holstein &c,&c,&c, Savoir faisons, que comme Notre aimé Bénigne Gagneraux, depuis l'espace de dix années qu'il a appartenu à Notre Cour, n'a point cessé jamais de Nous prouver Son zèle ardent pour Notre service, & les talents distingués qu'il possède pour l'Art de la peinture & celle d'histoire particulièrement, Nous avons trouvé juste que marque particulière lui soit donnée de la bienveillance Royale que Nous lui portons & du cas qu'il a sçu m'eriter que Nous fassions de lui; à ces causes Nous l'avons nommé, ainsi qu'en vertu du présent diplôme Nous le nommons & constituons lui, Bénigne Gagneraux, pour être Notre Peintre en histoire lui accordant tous les droits, privilèges & immunités attachés à ce Titre, & à la place qu'il lui assigne à Notre Cour. A quoi tous ceux, à qui il appartiendra, auront à Se conformer. En foi de quoi, Nous avons signé les présentes de Notre main & les avons fait sceller de Notre Sceau Royal, Fait à Stockholm dans Notre Château Royal le 6 Mai 1794.

Sous la Minorité de Mon très gracieux Roi & Seigneur

CHARLES

S. ROSENHEIM

* *
*

XLVIII. LETTRE DU BARON GUSTAVE ADOLPHE REUTERHOLM À GAGNERAUX

(BMD, MS Autographes)

Stockholm ce 20 de May 1794

Monsieur,

La frégate que nous attendions de la méditerranée vient enfin d'arriver. Elle amène saine et sauve, Monsieur, votre charmante Psyché pour M^gr^ Le Duc Régent de Suède, de la quelle comme de raison, S.A.R. a été très enchantée, m'ayant même chargé de vous en marquer sa satisfaction. Dans la caisse qui contenoit ce tableau, je trouve encore un autre, d'un style et d'un pinceau également délicats et beaux, mais dont vous avez oublié de marquer le destinataire. Veuillez donc, Monsieur, m'en mettre au fait, pour que j'en puisse disposer au gré de vos souhaits.

J'espère que ma dernière vous est déjà parvenue. et que vous continuez de jouir des succès que vous meritez si bien, auxquels, comme à tout ce qui vous regarde, je prends toujours une véritable part, étant avec ces sentiments pour la vie, Monsieur! Votre très dévoué Serviteur

GUSTAVE ADOLPHE B^on^ DE REUTERHOLM

* *
*

IL. LETTRE DE GAGNERAUX À FRANCESCO PIRANESI

(ANS, Coll. Reuterholm, E 5127)

Monsieur le Chevalier,

J'ai eu l'honneur de recevoir vos deux lettres et le paquet qui contenoit la Patente de Peintre de Sa Majesté le Roy de Suède, et un autre Diplôme pour voyager et être protégé dans toutes les Cours alliées où je désirerois d'aller, en outre une lettre de Monsieur le Baron de Reuterholm pleine de bontés et qui me flatte des plus belles espérances en m'honorant des titres Suédois qu'il fera tout son possible pour me rendre avantageux et que Monseigneur le Duc de Sudermanie est tout disposé pour moi par le plaisir que lui ont procuré mes ouvrages. Combien de reconnoissance je dois à Monsieur le Baron et à vous particulièrement, Monsieur le Chevalier, qui m'avez procuré l'honneur de la connoissance de cet Illustre Seigneur; je vais lui écrire pour le remercier mais comme je ne peux le remercier jamais assez je vous prie encore, Monsieur le Chevalier, de lui témoigner tout mon respect, mon dévoûment et ma sincère reconnoissance. Je n'aurai jamais rien plus à coeur que de me soumettre en tout ce qui pourra lui être agréable et le servir avec un amour et une résignation entière.

Comme vous avez toujours eu la bonté, Monsieur le Chevalier, de vouloir bien vous intéresser à tout ce qui pouvoit m'être agréable, je prends encore la liberté de vous dire que M. le Prince Ruspiliosi m'a procuré l'avantage de me présenter, il y a huit jours, au Grand Duc. Je lui ay fait voir mes ouvrages et ce jeune Souverain, avec mille choses obligeantes qu'il m'a dites sur le plaisir que lui ont fait mes ouvrages qu'il n'est pas possible d'inspirer plus d'émulation, avec l'espérance de travailler pour sa grande Galerie, je me vois dans un instant comblé d'honneur et plein d'émulation non seulement pour mon art mais encore pour tâcher de conserver mes protecteurs et leurs bontés pour moi, particulièrement les vôtres, Monsieur, que je vous prirai toujours de m'honorer soit comme l'effet de vos bontés reconnues, soit en vertu des titres dont vous êtes honoré. Agréez l'assurance de l'entier devoûment et du Respect avec lequel j'ai l'honneur d'être

Monsieur le Chevalier, Votre très humble et très obéissant Serviteur

GAGNERAUX

Florence 11 juin 1794

* *
*

L. LETTRE DE GAGNERAUX À CHARLES, DUC DE SUDERMANIE

(ANS, Coll. de Sjöholm, lettres à Charles XIII)

Altesse Royale,

C'est avec un profond Respect que j'approche de votre Altesse Royale, la faveur dont elle vient de m'honorer me pénètre de la plus vive reconnoissance, et donne un lustre à mes foibles talents, qui me prescrit une tâche peut-être au dessus de mes forces, mais qui sera toujours fort au dessous de mon zèle et de mon ambition; Altesse Royale, mon dévouement pour Sa Majesté Suédoise et son Auguste famille Royale étoit sans bornes, je justifierai dans tous les instants de ma vie le titre honorable de sujet dont vous m'honorez par une fidélité éclairée de tous les moments, et à toute épreuve.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, de Votre Altesse Royale le très respectueux et obéissant serviteur et sujet

GAGNERAUX
PEINTRE DE SA MAJESTE LE ROY DE SUEDE

Florence ce 14 juin 1794

* *
*

LI. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON GUSTAVE ADOLPHE REUTERHOLM

Cette lettre est partiellement reproduite dans Sweden and the World 1960, pl. 63)

(ANS, Coll. Reuterholm, E 5127)

Excellence,

C'est avec un profond respect, et le sentiment d'une reconnoissance sans bornes, que j'ai l'honneur d'exprimer à Votre Excellence ma gratitude de toutes ses bontés, la grâce précieuse que Son Altesse Royale m'accorde auprès de Sa Majesté est d'un prix inestimable à mes yeux; depuis dix ans j'avois dans le coeur le plus pur et le plus respectueux dévouement pour la famille Royale de Suède, si le titre dont Son Altesse Royale a daigné m'honorer ne peut rien ajouter à mes sentiments en m'adoptant au titre respectable de Son Sujet, il m'autorise au moins à en remplir hautement tous les devoirs qu'il prescrit et dont je m'acquitteroi avec une fidélité et un zèle à toute épreuve.

Excellence, je ne me dissimule point que c'est à vous que je dois toutes les faveurs qui me sont accordées, j'ai l'honneur de vous en demander une nouvelle, en faisant passer par vos mains un tribut de reconnoissance qui en honorant mes pinceaux laissoit une trace d'une époque qui me sera à jamais si glorieuse, l'histoire de Suède et les héros qui ont illustré cette partie de l'Europe présentent un vaste champ à consacrer des événements mémorables. Je ne doute point que les Palais de Sa Majesté ne soyent ornés de monuments qui en attestent le Souvenir, me seroit il permis de chercher ma gloire en perpétuant quelques uns de ces grands événements qui, gravés dans le coeur des Suédois, et transmis à la postérité la

plus reculée par l'histoire, n'auront trouvé encore aucun artiste à portée de les retracer sur la toile. Les Roys de Suède ont été les favoris de la Victoire. Ayant été appelé par les Etats de Bourgogne à orner la Salle d'assemblée des Etats de cette Province, par les hauts faits du Grand Condé, j'ai pris l'habitude de la Bataille, je pourrois donc peut être hasarder de faire un pas de plus en osant briguer l'approbation des Suédois par le choix de quelque fait historique analogue aux Gustaves, aux Charles &c. Excellence, je vous prie de m'honorer de vos conseils salutaires pour favoriser l'enthousiasme d'un coeur reconnoissant et, si ce projet peut mériter votre protection, je vous supplie de m'en faciliter l'exécution par vos avis éclairés, de déterminer le choix des faits historiques, d'avoir la bonté de me faire traduire les Auteurs originaux Suédois qui en font mention, et de vouloir y joindre la note de toutes les gravures qui pourroient exister et qui y ont rapport pour me pénétrer des costumes du temps, comme aussi s'il étoit possible de procurer les portraits ou les médailles pour obtenir les ressemblances des Souverains et des Généraux officiers Suédois qui ont coopéré aux glorieux événements.

Votre Excellence comme par toutes les qualités éminentes de coeur, lira facilement dans les motifs qui me font désirer d'illustrer mes ouvrages dans la Galeries des Monarques Suédois, sans que je lui fasse aucune autre apologie, elle m'aidera à faire accueillir ce monument de ma reconnoissance; je supplie Votre Excellence d'ajouter encore à toutes les faveurs dont elle veut bien m'honorer, celle de décider si le tribut de ma reconnoissance doit être exprimé par sa bouche à Son Altesse Royale, en ce cas cette expression ne sçauroit qu'en acquérir un grand prix, ou si j'ose supplier votre Excellence d'introduire le remerciement cy joint, bien foible, si je le compare à tous mes sentiments.

C'est avec un profond respect et une reconnoissance sans bornes que j'ai l'honneur d'être de Votre Excellence le très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Florence ce 14 juin 1794

* *
*

LII. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON GUSTAVE ADOLPHE REUTERHOLM (ANS, Coll. Reuterholm. E 5127)

Excellence,

Je viens d'avoir l'honneur de recevoir une lettre de votre Excellence qui a la bonté de me donner avis de l'arrivée de mes deux petits tableaux; les éloges flatteurs qu'elle daigne me faire sur mes foibles productions, et le contentement de Son Altesse Royale, pourroient m'inspirer de la vanité mais le désir de faire encore mieux m'inspire de l'émulation et du courage et je n'attends que l'occasion pour pouvoir le témoigner à Votre Excellence, j'espère qu'elle aura reçu ma lettre où j'ai l'honneur de lui exprimer, mais bien foiblement, mon profond respect, et toute ma reconnoissance, de tant de bontés dont elle me comble, dans laquelle lettre il y en avoit une pour Son Altesse Royale dont Votre Excellence devoit disposer selon sa volonté.

Le petit tableau de l'Education de Jupiter est destiné à Mr Sergell, j'ai eu l'honneur de le marquer à votre Excellence en les expédiant, peut être que ma lettre n'aura pas eu le bonheur de lui parvenir ainsi qu'à Monsieur Sergell à qui je l'écrivis dans le même temps, en lui envoyant ce foible gage de mon ancienne amitié; j'ai eu encore l'honneur de lui écrire depuis mais je n'ay jamais reçu de réponse.

Je suis actuellement à terminer les deux tableaux de la Princesse de Suède qui doivent faire pendant qux deux qu'elle m'a achetés à Rome.

Excellence, je suis et serai toujours avec le plus inviolable attachement, la plus parfaite reconnoissance et le plus profond respect

de Votre Excellence le très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Florence ce 1 juillet 1794

* *
*

LIII. LETTRE DE FRANCESCO PIRANESI À GAGNERAUX

(BMD, MS 2134)

Roma 7 settembre 1794

Monsieur!

Con il solito infinito piacere vengo a communicarle i graziosi sentimenti di S.E. il Sig^{r} Barone Reuterholm che mi hà procurato la sodisfazione di essere l'interpreta presso la deguissima di Lei persona in un paragrafo di lettera, che le riporto parola per parola. Je vous prie d'écrire à M. Gagneraux, et lui dire de ma part; Que j'ai reçu ses deux dernières lettres de Florence, et que j'ai remis celle pour le Duc Régent dans ses propres mains. Que M de Sergell aura le tableau, qu'il lui a destiné, et envoyé sous mon adresse, et que je le ferai répondre, et les conseiles par M^{r} Sergell sur ces choses là regardant l'Histoire de Suède, dont il a demandé mes conseils, mais que pour le présent je n'avais pas le temps de lui répondre moi-même. Faites lui en attendant bien mes compliments, et dites-lui qu'il peut toujours compter sur moi.

Mi rallegro sempre più ch'Ella abbia in sua Eccellenza un rispettabilissimo Protettore, che per la sua rara virtù, e talenti merita non solo il rispetto e l'approvazione ma L'amore di chi ha il vantaggio di esser gli attaccato. Vorrei anch'io essere a parte de Suoi comandi per poterle d'mostrare i sentimenti di amicizia, e considerazione con quali mi dico Monsieur!

Devot. et Obb, Servit^{r}

FRANCESCO PIRANESI

* *
*

LIV. LETTRE DE GAGNERAUX AU BARON GUSTAVE ADOLPHE REUTERHOLM

(ANS, Coll. Reuterholm, E 5127)

Excellence,

J'ai l'honneur de présenter à votre Excellence mes hommages respectueux, et la prie de bien vouloir agréer les voeux que je fais au ciel pour sa conservation dans une heureuse et parfaite santé, et pour qu'elle jouisse dans cette nouvelle année de tout le bonheur et de toute la félicité qu'elle puisse désirer pour Sa Satisfaction, ce sont mes souhaits, ils sont dictés par ma vive reconnoissance et les sentiments dont je suis pénétré des bontés dont Votre Excellence m'a honoré sont toujours bien au dessus de mes foibles expressions pour lui témoigner tout mon respect et toute ma gratitude.

Votre Excellence a eu la bonté de me faire dire par Mr le C^er Piranesi ses intentions en chargeant Mr de Sergell de m'écrire au sujet du tableau dont je pris la liberté de marquer à Votre Excellence; j'attends avec bien du respect ses ordres et la lettre de Mr de Sergell à ce sujet ainsi que les matériaux nécessaires et indispensables pour un trait d'histoire Nationale.

Malgré les Grandes et Précieuses occupations de votre Excellence, elle a daigné m'honorer par ses gracieuses expressions, et sa bonté de remettre le tableau à Mr de Sergell, je suis à jamais reconnoissant de Son Souvenir pour moi qui suis aux pieds de votre Excellence avec la Considération du plus profond respect

et de Votre Excellence le très humble et très obéissant serviteur

GAGNERAUX

Florence ce 16 décembre 1794.

* *
*

LV. CERTIFICAT DE MORT DE GAGNERAUX

(BMD, MS 2134)

Comunità di Firenze

Adì 16 Settembre 1795.

Fede per me infrascritto Ministro della Cancelleria della Comunità Civica di Firenze, come nel Registro de' Morti della Città di Firenze, segnato E. Sma esistente in detta Cancelleria, ingra gli altri Nomi a carte apparisce l'appresso Sig^e Bénigne Gagneraux di ..... Sociato in S. Maria Novella, e Sepolto nel Campo Santo di Trespiano il di diciotto Agosto millesettecento novanta cinque.

In quorum

VINCENZIO BELLUCCI

* *
*

LVI. INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS DE GAGNERAUX

(BMD, MS 2134)

Le deuxième Jour de Septembre 1795.

Je soussigné, Coadjuteur de la Chancellerie de Messieurs les Sénateurs, Lieutenant, et Conseillers pour S.A.R. le Sérénissime Ferdinand III, Prince Royal de Hongrie et de Bohème, Archiduc d'Autriche, Dixième Grand Duc de Toscane &c. &c. formant le Magistrat Suprême de cette Ville de Florence. En conséquent du Décret du dit Magistrat Suprême du 18^e d'Août dem. passé, 1795, m'étant transporté dans une maison appartenant à la Dame Anna Gianni, femme du Sieur Ippolite Canigiani, Rue Santa Maria, dans la paroisse de S^t Ambroise N^o 298 et dans le Commissariat du côté du Levant dans cette ville de Florence. Et précisément au Second Etage à l'appartement à gauche, que occupoit le feu M. Bénigne Gagneraux Peintre, Français, afin de faire un Inventaire exact de tout ce qui existoit dans le dit appartement. Premièrement donc, à la présence des Sieurs Prêtre Seraphin, fils de feu M. François Tozzi, et Pierre fils de feu M. Jacques Tinet de Paris habitant présentement à Florence, Témoins, j'ai ouvert les portes qui introduisent dans le dit appartement avec la Clef qui avait été relaissée dans la Chancellerie du d^t Magistrat Suprême par le Lieutenant

de la Place Joseph Botti dès le 27 Août passé, et ayant été retrouvés sans aucune altération les Sceaux et cachets y apposés par le Caporal Jean Baptiste Melani par ordre de M. Le Commisaire du côté du Levant, et tout à fait pareils à l'empreinte du cachet qui existoit entre les mains du d^{t} Prêtre Seraphin Tozzi à qui il avait été consigné par le dit Caporal Melani. Etant entré dans le d^{t} Appartement en compagnie des Susdits témoins Soussignés, j'ai trouvé qu'il y existait ce qui Suit.

Dans la Salle qui servoit pour étude

1. Un tableau large 2. brasses et haut 1 ½ où est peinte sur toile une chasse d'hommes à cheval avec un Lion en petite figure, bordure dorée.
2. Autre tableau pareil, avec un bataille, sur toile, bordure dorée.
3. Autre tableau pareil, avec une histoire romaine sur toile, plusieurs figures en petit, bordure dorée.

(4)
toile avec le trait

4. Un tableau ébauché, large brasses 1 ½ et haut 1 1/3 représentant sur toile un automne, sans bordure, et un autre tableau pareil simplement dessiné.
5. Un tableau large br. 2 haut br 1 1/6 sans bordure, où sont peints des fruits sur toile.
6. Un tableau large 2/3 haut 5/6 de brasse sans bordure répresentant sur toile une tête ou portrait de femme.
7. Autre tableau large 5/6 haut 2/3 de brasse peint sur toile, avec une Vénus et plusieurs enfants ou Amours.
8. Tableau de bocage sur toile avec bordure, large 1e brasse, et haut 5/6.
9. Tableau avec peinture sur toile d'un lion apprivoisé avec plusieurs enfants ou amours, bordure dorée, large 5/6 de brasse, et haut brasse 1e a 2/3.
10. Deux tableaux peints sur toile où sont deux têtes de cheval, bordure dorée, larges 1 brasse, et hauts 1 br à 1/3.

(15)
vendu deux pour 38 ᵗᵗ
Les autres étaint de très peu de valeur

11. Autre tableau représentant sur toile un cheval avec la selle, sans bordure, large 1 1/3 br et haut 1 brasse.
12. Un tableau sans bordure où est peinte sur toile une S^{te} Marie Magdalène, un vase à la main.

(17)
échangé une pour Le tableau de fruit qui m'était pas tout à fait payé, l'autre n'étoit qu'une mauvaise ébauche d'une élève

13. Deux petits tableaux représentant des chevaux, avec la selle, sur toile, sans bordure.
14. Un petit tableau où est peint sur bois un paysage avec bordure dorée.
15. Neuf corniches, ou bordures de différentes grandeurs, dorées.
16. Deux petits tableaux sans bordure représentant sur toile deux jeunes hommes.
17. Autres tableaux sur toile sans bordure, avec un paysage et des figures.

18. Un tableau sans bordure où est peinte sur toile une S^te^ Vierge dolente.

19. Autre tableau en petit représentant la Sainte famille sur toile, sans bordure.

20. Six chassis avec toile préparée pour y peindre, dont une dorée.

21. Deux autres chassis grands avec toile préparée comme cy dessus.

22. Un tableau peint sur toile avec une marine, bordure dorée, large br 1 1/3 haut 5/6 de brasse.

23. Un tableau représentant Notre Dame dite della Seggiola, en ovale, peinte sur toile enchassée sur une planche, sans bordure.

24. Tableau petit, bordure dorée avec la dite Notre Dame della Seggiola, en estampe.

(25)
Appartenant à il S^r^ Tartini

25. Petit tableau avec un cheval peint sur toile sans bordure.

26. Une bacchanale ébauchée sur toile, tableau sans bordure, large 2 brasses, haut 1 brasse et ½.

(27)
j'ai donné ce plaître au citoyen Grandelle qui m'a servi de témoin lors de la levée du scellé

27. Un banc de bois sur lequel sont trois bustes de plâtre.

28. Deux petits chevaux et un petit Hercule en plâtre.

29. Deux boîtes de bois mince, avec des couleurs, pinceaux et autres choses de sa profession.

30. Deux cartons garnis de parchemin, l'un avec des dessins dedans, et l'autre des estampes.

31. Un livre avec des estampes de Saints dans la solitude.

32. Autre livre couvert de parchemin blanc où sont représentés les Beaux-Arts.

(36)
Le nid d'amour a été brisé par mon frère parce que l'eau forte avoit trop pris

33. Trois enveloppes avec des estampes en petit.

34. Un livre intitulé = Leonardo da Vinci.

35. Une pierre de marbre vert à broyer avec son mouloir.

(38)
ne pouvant pas les vendre je les ai troquées pour quelques éstampes

36. Sept planches de cuivre rouge, entaillées, dans le dit banc no 27.

37. Un masque de vieillard en plâtre.

38. Huit petites statues de plâtre.

39. Vingt burins d'acier, manche de buis, virole de cuivre jaune.

(41)
tous ce qui étoit en cire je l'ai mis en bloc

40. Six planches de cuivre rouge.

41. Cinq figures, et deux petits chevaux, le tout en cire jaune.

(42)
vendu 10^tt^

42. Un torse de corps d'homme de plâtre.

(43)
toute rouillée

43. Une épée avec la poignée d'acier.

44. Un panier avec de la cire jaune dedans.

(45)
dans le grand porte-feuille

45. Un fait d'armes en estampes, ou la bataille de Constantin.

46. Deux cartons ou deux cassettes de bois pleines d'estampes et de dessins.

(47)
ne trouvant pas à les vendre je les ai echangés pour quelques estampes

47. Trois chevalets de bois blanc, et un de noyer, et 4 tablettes à couleurs de noyer.

48. Un miroir, bordure dorée, sur la cheminée.

49. Six chaises empaillées, 4 en couleur jaune, et deux couleur de noyer.

(49)
Tous les meubles appartenoient à Signor del Campana j'en ai le certificat

50. Une petite chaise à bras de noyer avec son coussin de peau grise.

51. Un bureau, avec trois tiroirs, couvert de noyer des Indes, avec des filets d'étain rose, serrures, clefs &c.

Dans le premier tiroir.

52. Dix chemises de toile, et quatre autres plus fines avec manchettes, jabots &c.

53. Vingt fichus pour le cou, de toile de plusieurs sortes.

54. Neuf cravates de différentes qualités.

55. Huit mouchoirs blancs de poche.

56. Quatre paires de poignets avec les manchettes.

57. Neuf cols, ou tours de cou.

58. Quatre bonnets de coton.

59. Cinq différentes paires de bas, de coton et de fil.

60. Trois paires de bas de soie blancs.

61. Quatre paires de bas de soie noirs.

62. Une paire de bas de laine.

Dans le second tiroir.

63. Deux paires de caleçons blancs de toile.

64. Huit vestes ou gilets de plusieurs sortes.

65. Cinq draps, et un peignoir.

Dans le troisième tiroir.

66. Deux paires de bas de soie, et une de fleuret.

67. Trois camisoles blanches de laine.

68. Une chemise de toile et six torchons.

69. Six petits fichus et un mouchoir blanc.

70. Deux paires de culottes de toile de Nanquin.

71. Une paire de culottes de maille.

72. Plusieurs coupons de toile et de laine.

73. Une sangle de cuir jaune, boucle d'acier.

74. Une paire de boucles d'argent, et autre paire de métal pour souliers.

75. Une table avec sa cassette couverte de noyer.

Dans la chambre

76. Un lit consistant en deux matelas de laine, le traversin, et un oreiller aussi de laine, la paillasse en deux pièces, et les bois et planches.

77. Une couverte blanche de coton avec frange.

78. Deux recoins de noyer, serrure et clef, avec une paire de bottines et 3 p^{r} souliers.

79. Trois chaises de bois teintes jaunes.

80. Un coffre couvert de cuivre noir avec des clous de cuivre jaune, dans le quel sont.

81. Deux habits de drap noir, dont un doublé de soie et une paire de culottes noires de maille.

82. Un habit et culotte de moire noire.

(83) un habit mauvais donné à son domestique

83. Un habit d'éternelle, couleur cannelle.

84. Un surtout de drap couleur d'olive.

85. Un autre surtout de pequesche.

(86) on a pu le trouver

86. Un chapeau de couleur verte.

87. Une paire de culottes de casimir, grises.

88. Une paire de caleçons blancs de toile.

89. Une veste de soie de plusieurs couleurs.

(90) vendu pour m'en acheter un dont j'avais besoin

90. Un habit de moire rayé vert et brun avec la veste de moire blanche brodée, et un coupon de l'étoffe de l'habit.

91. Un morceau de toile de lin ordinaire.

92. Un tapis ou couverture de filoselle et soie.

(93) sans impression 8^{rr}

93. Sept brasses ½ de toile pour tableaux.

94. Autre tapis pour une table.

(95) il ne peut être coitté je le porte

95. Un chapeau rond de poil.

96. Un paraplui de soie, vert avec sa couverture de toile.

97. Un peignoir de toile de chanvre.

(99) vendu (illisible) à Mr Philippe Tartini

98. Une lampe de cuivre jaune à trois mèches avec un écran de fer-blanc, et autre lampe de fer-blanc avec écran de soie verte.

(100) cela s'est trouvé invisible

99. Un tableau large 2 brasses et ½ et haut une brasse, où est peint un chasseur sur toile.

100. Un souvenir avec les feuilles de parchemin préparées.

101. La Légende des Saints en 2. tomes.

102. Autre livre, Perfections et défauts du cheval.

103. Un livre, Le Maréchal-ferrant.

104. Recueil de planches où sont entaillées les anciennes gemmes, ou pierres précieuses qui existent dans la Gallerie R. de Florence.

105. Histoire naturelle des quadrupèdes. 1 v.

106. Oeuvres d'Antoine Raphaël Mengs.

107. Le Vignola, 1 vol.

108. Les Fables du Jour. 1 vol.

109. Deux volumes de L'Histoire des Juifs.

110. Un tome d'Histoire naturelle.

111. Trois tomes de L'Abececario Pittorico.

112. Trois volumes contenant plusieurs Estampes d'antiquité romaine par Santi Bartoli.

113. Un livre contenant les Estampes de Villa Caprarola par Zuccheri.

114. Autre avec les Estampes de la bibliothèque du palais de Luxembourg.

115. Autre intitulé = Le Splendore dell'antica Roma.

116. Les Métamorphoses d'Ovide. 1 vol.

117. Les emblèmes d'amour. 1 vol.

118. Trois cahiers ou cartons contenant plusieurs dessins.

119. D'autres livres au nombre de 16. traitant de diverses matières.

Ayant été ainsi achevé le dit Inventaire, les portes furent refermées à la présence des susdits témoins, et y furent apposés de nouveau les sceaux du Magistrat Suprême, et le tout relaissé à la consigne de Madame Diomire Del Campana.

Nous soussignés avons été présents et témoins à l'ouverture des dites chambres, à la formation du susdit inventaire, et à l'apposition des nouveaux sceaux, aux deux portes de l'appartement habité par feu M Bénigne Gagneraux, en foi de quoi
c/ Signé Tinet
c/ Abbé Seraphin Tozzi mainpropre
C. Antonin Corsi Coadjuteur

Le sept septembre 1795

Je soussigné m'étant transporté, en exécution du susdit décret du Magistrat Suprême du 28 Août dernier à la maison située dans cette même ville de Florence, Rue Della Scala, habitée par M. le Chevalier Côme fils de feu M. le Chevalier Paul Rossi, paroisse de Sainte Marie Novella, Nr 236, dans le Commissariat de Ponent, lieu de la dernière demeure de feu le Sr Bénigne Gagneraux, afin de faire une exacte description dans ce présent inventaire, de tout ce qui se trouve chez le dit S. Chev. Rossi appartenant au dt M. Gagneraux, c'est pour quoi, à la présence des Sieurs François, fils de feu Amédée Geilli, et Joseph, fils de feu François Brizzi témoins, Monsieur le Chevalier Rossi déclara avoir entre ses mains, appartenant au

défunt Sr Bénigne Gagneraux ce qu'il s'ensuit.

Deux montres d'or à une seule boîte, cadran d'émail, à l'un, la chaine d'acier d'un seul fil, à l'autre, la chaine d'or, ou similor, un cachet avec un chiffre.

Une bague d'or avec cornaline ou pierre brune où est entaillée une tête de vieillard.

Deux couverts d'argent, cuillière et fourchette, et une cuillière à café aussi d'argent, le tout pesant neuf onces.

Monnoies et Argent comptant trouvés dans une bourse de peau couleur de Nanquin.

Un triple sequin florentin ou ruspone.

Trois doubles louis d'or.

Douze louis d'or, et

Centonze livres, dix sols en argent.

Une boîte de carton, dans la quelle un portefeuille et autres papiers.

Une lettre de change de Mr le Comte de Sellon de Gênes, payable par les Sieurs Frères Salvetti de Deuxcent-cinquante francesconi, ou pièces de dix paul.

Et de plus encore, troiscentsix livres, dix sols, en monnoie d'argent qui ont été remises dans les mains du Sr Chevalier Rossi, pour remboursement de pareille somme par lui dépensée, comme par le note marquée A.

Le quel argent comptant, lettre de change, et papiers trouvés dans la dite maison furent relaissés en consigne au dit S. Chevalier Rossi, pour retenir le tout à la disposition de qui sera déclaré par le dt Magistrat Suprême par ses Décrets futurs; Comme encore furent relaissés, la bague ou Cornaline, les couverts d'argent, le tout noté dans cet inventaire, à la présence des susdits témoins, le Sieur Pierre Tinet intervenu à cet acte, ayant renfermé le tout dans la dite boîte de carton jaune, enveloppé de papier couleur violet, et y ayant apposé le scel du dit Magistrat Suprême.

c/ Signé Tinet

c/ Je François Gelli ai été présent et témoin au dt actes et en foi mainpropre.

c/ Je Joseph Brizzi ai été présent et témoin aud. Actes et en foi Mprop.

Cachet du Magistrat Suprême un Hercule debout

c/ Antonin Corsi Coadjuteur

La présente copie, tirée de son original qui existe dans la Chancellerie du Magistrat Suprême dans la liasse courante d'actes et justifications de ce mois de Septembre 1795 concorde avec son dt original sauf ...

Ce jour Neuvième de Septembre 1795

Antoine Corsi Coadjuteur

Le 26 janvier 1796 à Florence

J'ai reçu du citoyen Bénigne Gagneraux un sequin florentin pour la traduction de la susdite pièce, de son original en Italien

Bartelemi Renard

Les notes dans la marge sont de la main de Bénigne-Claude Gagneraux

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITS

DIJON — Archives de la Côte d'Or

Délibérations et décrets des Etats de Bourgogne

Archives Municipales

Registre d'Etat Civil

Bibliothèque Municipale

Autographes
Coll. Gagneraux
Notes d'Henri Baudot
Notes de J.L. Baudot

Musée des Beaux-Arts

Correspondance entre François Devosge et Louis Digne
Correspondance entre François Devosge et ses élèves

PARIS — Bibliothèque Nationale

Lettre de Gagneraux

STOCKHOLM — Archives Nationales

Correspondance entre Francesco Piranesi et Gustave Adolphe Reuterholm
Lettres de Gagneraux à Gustave Adolphe Reuterholm
Lettres de Gagneraux à Gustave Mauritz Armfelt
Lettre de Gagneraux au duc Charles de Sudermanie

Archives Royales de Bernadotte

Journal des visites faites par la princesse Sophie Albertine de Suède en 1793

Bibliothèque Royale

Journal de Gudmund Göran Adlerbeth
Correspondance entre Carl Fredrik Fredenheim et Francesco Piranesi
Lettres de C G Gjörwell à ses parents
Lettres de Peter Moberg à Erik Ruuth

Nationalmuseum

Journal de Carl Fredrik Fredenheim
Lettre de Francesco Piranesi à Gustave III
Procès-Verbaux de l'Inventaire des peintures au Musée Royal, années 1816 et 1844

UPPSALA — Bibliothèque de l'Université

Journal de Gustaf Georgson af Sillén 1788-1792

VADSTENA — Archives departementales

Archives de Löfstad (Lettres de Gagneraux et de Piranesi à Evert Taube)

PÉRIODIQUES CONTEMPORAINS

Almanach de la Province de Bourgogne et particulièrement de la Ville de Dijon, Dijon
Annali di Roma, Rome
Diario Ordinario, Rome
Giornale delle Belle Arti, Rome
Journal de la Côte d'Or, Dijon
Journal politique et littéraire de la Côte d'Or, Dijon
Memorie per le Belle Arti, Rome
Mercure de France, Paris
Minerva, Copenhague
Le Nécessaire, Dijon

OUVRAGES CITÉS

Abel, U 1971 — Musée National de Stockholm, *Le Monde des Grandes Musées* n° 27, Paris

ADLERBETH, G G 1902 — Gustav III:s resa i Italien. *Memoarer och Bref*, utgivna av Henrik Schück och Oscar Levertin, V, Stockholm

AMELUNG, W 1903-1956 — *Die Skulpturen des Vaticanischen Museum*, I-III, Berlin (III:1 et III:2 sont édités par G. Lippold)

ANDRESEN, Ø 1935 — Kardinal Borgia og de danske i Rom, *Rom og Danmark genom tiderne*, éd. Louis Bobé, I-III, Copenhague, pp. 268-313

ARMFELT, C A 1919 — *Konstsamlingarna på Åminne*, Helsinki

ARRIZOLI-CLEMENTAL, P 1976 — Charles Percier et la salle égyptienne de la villa Borghèse, *Piranèse et les Français, colloque tenu à la Villa Médicis 12-14mai 1976*, Rome, pp. 1-24

ASHBY, T 1913 — Thomas Jenkins in Rome, *Papers of the British School at Rome*, VI, n° 8, pp. 487-511

BARBAULT, J 1761 — *Les plus beaux monuments de Rome Ancienne*, Rome

BARCIA, A M de 1906 — *Catalogo de la coleccion de dibujos originales de la Biblioteca national*, Madrid

BARDON, H 1963 — Les peintures à sujets antiques au XVIIIe siècle d'après les Livrets de Salons, *Gazette des Beaux-Arts*, LXI, pp. 217-250

BAUDI DI VESME, A 1909 — *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Turin

BAUDOT, H 1838 — *Compte-rendu de l'Exposition des Produits des Beaux-Arts et de l'Industri année 1837*, Dijon

BAUDOT, H 1847, 1889 — *Eloge historique de Bénigne Gagneraux*, 1re éd. Dijon, 2me éd. avec préface et notes de M. C/hevrot/ petit-neuveu de Gagneraux, Dijon

BENEZIT, E 1976 — *Dictionnaire critique et documentaire des Peintures, Sculptures, Dessinateurs et Graveurs*, I-X, Paris

BENOIT, F 1897 — *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris

BILDT, C 1903 — Personhistoriska notiser om svenskar i Rom 1750-1850, *Personhistorisk tidskrift*, pp. 1-6

von BONSDORFF, C 1930 — Gustav Mauritz Armfelt, *Skrifter utgivna av Svenska Litteraturförlaget i Finland*, CCXII, Helsinki

BOYER, F
1936
Les artistes français et les amateurs italiens du XVIIIe siècle, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art*, pp. 210-230

BOYER, F
1957
Les artistes français lauréats ou membres de l'Académie romaine de Saint-luc dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art*, pp. 273-288

BRISING, H
1914
Sergels konst, Stockholm

CAROTTI, J
1911
Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Chambéry, Chambéry

CAVALLUCCI, J
1873
Notizie storico intorno alla Reale Accademia delle arti del disegno in Firenze, Florence

CAYLUS, C^te de
1757
Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odysée d'Homère et de l'Enéide de Virgile; avec des observations générales sur le costume, Paris

CHABEUF, H
1903
Bénigne Gagneraux, *Le Bien Public*, 14.6.1903, suppl. pp. II-III

CHABEUF, H
1905
Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, années 1903-04, Scéance du 3 décembre 1902

CHABEUF, H
1913
A propos de la "Bacchanale" de Bénigne Gagneraux (1756-1795), *Bulletin des Musées de France*, pp. 77-79

CHABEUF, H
1914
Bénigne Gagneraux 1756-1795, *L'Illustré*, Dijon 18 avril, p. 244

CHENNEVIERES-POINTEL, C P de
1847-1882
Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France, I-IV, Paris

CLARAC, C^te de
1830
Description du Musée Royale des antiques du Louvre, Paris

CLEMENT, C
1880
Prud'hon. Sa vie, ses oeuvres et sa correspondance, 3me éd, Paris

CLEMENT DE RIS, L
1872
Les Musées de Province, histoire et description, 2me éd, Paris

CORNEREAU, A
1890
Le Palais des Etats, *Mémoires de la Société bourguignonne de gépgraphie et d'histoire*, t. VI,Dijon

C.D.
Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée par A de Montaiglon et J Guiffrey, I-XVIII, Paris 1887-1912

COURAJOD, L
1874
L'Ecole Royale des Elèves protegés, Paris

CRUSENSTOLPE, M J
1837
Historisk tafla af högstsalig f d konung Gustav IV Adolfs första lefnadsår, Stockholm

CUZIN, J P
1972
Nouvelles acquisitions des musées de Province, Tableaux de la période néo-classique, *Revue de Louvre*, n° 6, pp. 463-466

CUZIN, J P
1976
Nouvelles acquisitions des musées de province 1973-76, *La Revue du Louvre*, 5.6.1976

DAVID, J
1880
Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et Documents inédits, Paris

Délibération de MM. Les Elus-Généraux des Etats des Bourgogne portant règlement, pour la distribution du Prix extraordinaire, consistant en une pention à Rome ... Du 1er Juin 1776, Dijon 1782

Délibération de MM. les Elus-Généraux des Etats de Bourgogne qui porte à 1000 livres, au lieu de 600 livres la pension à Rome ... Du 22 Janvier 1781, Dijon 1782

DESCAMPS, J B 1767 — *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, Paris

DUPATY, C M J B 1789 — *Lettres sur l'Italie, en 1785*, I-II, Paris

DUSSIEUX, L 1856 — *Les artistes français à l'étranger*, Paris

DUTENS, M L 1779 — *Itinéraire des Routes les plus fréquentées*, Londres

ECKARDT, G 1979 — *Ein Potsdamer Maler in Rom, Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhlmann aus den Jahren 1774 bis 1787*, Berlin

EHRENSTRÖM, M d' 1826 — *Notice sur la littérature et Beaux-Arts en Suède*, I-III, Stockholm

EHRENSVÄRD, U 1956 — Jonas Åkerström, *Hälsingerunor*, pp. 98-126

EKMARCK, L A 1830 — *Guide de l'étranger dans Stockholm et dans ses environs*, Strengnäs

ELECTA 1949 — *Autoritratti del Seicento e del Settecento*, Florence

ELIASSON, B T 1970 — *Fosterländskt, utländskt, svenskt - studier i gustaviansk konstpolitik 1772-1809*, Maitrise du 3me cycle, l'Université d'Uppsala, s.d.

ELLING, C 1967 — *Arkitekturens liv fra Bernini til Thorvaldsen*, I-II, Copenhague

ERCOLANO 1754-1779 — *Le Antichità di Ercolano eposta con qualche spiegazione*, I-IX, Naples

FABRE, X 1830 — *Notice des tableaux et autres objets d'art exposés au Musée Fabre de Montpellier*, 2me éd, Montpellier

FEA, C 1821 — *Description de Rome*, I-III, Rome

FETU, N 1896 — *Index analytique des objets d'art et d'archéologie*, Dijon

FEVRET DE SAINT-MEMIN, J B 1842 — *Notice des objets d'art exposés au musée de Dijon, et catalogue général de tous ceux qui dépendent de cet établissement*, Dijon

FIORILLO, J D 1805 — Geschichte der Mahleren, *Geschichte der Künste und Wissenschaften*, t. III, Göttingen

FORD, B I 1974 — Thomas Jenkins, Banker, Dealer and Unofficial English Agent, *Apollo*, June, pp. 416-425

FORD, B II 1974 — The Earl-Bishop, An Eccentric and Capricious Patron of the Arts, *Apollo*, June, pp. 426-434

FREMIET-MONNIER, J 1813 — *Eloge de M. Devosge, fondateur et professeur de l'Ecole de dessin, peinture et sculpture de Dijon*, Dijon

FRÖHNER, W 1870 — *Notice de la Sculpture antique du Musée Inpérial du Louvre*, 2me éd, Paris

GALBIATI, G 1951 — *Itinerario per il visitatore della Biblioteca, Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milan

GARNIER, J 1881 — Notice sur l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon, *Annuaire de la Côte d'Or*, pp. 437-466

GENDRY, J 1905 — *Pie VI, sa vie - son pontificat 1717-1799*, I-II, Paris

GÖTHE, G 1887 — *Nationalmusei tafvelsamling, Beskrivande förteckning*, Stockholm

GÖTHE, G 1898 — *Johan Tobias Sergel, hans lefnad och verksamhet*, Stockholm

GÖTHE, G 1900 — *Notice descriptive des tableaux du Musée National de Stockholm, I, Maîtres étrangers (non scandinaves)*, Stockholm

GOETHE, J W von 1805 — *Winckelmann und sein Jahrhundert*, Tübingen

GOETHE, J W von 1903-1906 — *Italienische Reise*, I-III, Weimar

GONZALES-PALACIOS, A 1973 — La grammatica Neoclassica, *Antichità viva*, Anno XII, n° 4, pp. 29-55

GORANI, J 1793 — *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements, et des moeurs des principaux Etats de l'Italie*, I-III, Paris

GOUSSARD, V 1843-1844 — Nouveau guide pittoresque du voyageur à Dijon, *Mémoire de l'Académie de Dijon*, Dijon

GRANBERG, O 1931 — *De svenska konstsamlingarnas histoira*, III, Gustav III - Karl XIII, Stockholm

GUIFFREY, J J 1873 — *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle*, Paris

HAMMARSKÖLD, L 1821 — *Beskrifning öfver Kongl. Lustslottet Rosersberg*, Stockholm

HANCARVILLE, D' 1766-1767 — (P F Hugues dit) *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirés du cabinet de M. Hamilton*, I-IV, Naples

HARNACK, O 1896 — *Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik*, Weimar

HASKELL, F 1976 — *Rediscoveries in Art, some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres

HAUTECOEUR, L 1912 — *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris

HAUTECOEUR, L 1954 — *Louis David*, Paris

HENNEQUIN, P A 1933 — *Mémoires de Philippe-Auguste Hennequin*, écrits par lui-même, réunis et mis en ordre par Jenny Hennequin, Paris

HENNINGS, B 1960 — *Ögonvittnen om Gustav III*, Red. Beth Hennings, Stockholm

HERRMAN, F 1972 — *The English as Collectors*, Londres

HOLMA, K 1940 — *David, son évolution et son style*, Paris

HONOUR, H 1959 — Antonio Canova and the Anglo-Romans, Part II, *Connoisseur*, CXLIV, pp. 225-231

HONOUR, H 1968 — *Neo-classicism*, Harmondsworth

HULTMARK, E 1935 — *Kungl. Akademiens för de fria konsternas utställningar 1794-1887*, Stockholm

IMPERIALI, M 1927 — François Devosge, créateur de l'Ecole de Dessin et du Musée de Dijon, *La Révolution de la Côte d'Or*, fasc. 3 nouv. série, Dijon

IRWIN, D 1962 — Gavin Hamilton, Archaeologist, Painter and Dealer, *The Art Bulletin*, XLIV, PP. 87-102

IRWIN, D 1963 — English Neo-Classicism and some Patrons, *Apollo*, juillet, pp. 360-367

IRWIN, D 1966 — *English Neoclassical Art*, Londres

IRWIN, D 1972 — *Winckelmann, writings on art*, Londres

IRWIN, D 1979 — *John Flaxman 1755-1826, Sculptor, Illustrator, Designer*, Londres

JOSEPHSON, R 1956 — *Sergels fantasi*, Stockholm

JOUBIN, A 1926 — *Catalogues des peintures et sculptures du Musée Fabre*, Montpellier

JOUIN, H 1888 — *Musée de portraits d'artistes*, Paris

JOUIN, H 1892 — Nicolas Bornier, sculpteur, *Nouvelles archives de l'Art français*, 3me série VIII, pp. 337-339

JÖRANSSON, C L 1777 — *Tabeller, som föreställa förhållandet mellan Sveriges och andra länders mynt, vigt och mått*, Stockholm

KOCH, G F 1967 — *Die Kunstausstellung*, Berlin

LA CHAUSSEE, M A de 1706 — *Le grand cabinet romain ou recueil d'antiquitéz romaines, qui consistent en bas-reliefs, statues des dieux et des hommes, instruments sacerdotaux, lampes, urnes /.../ que l'on trouve à Rome*, Amsterdam

LAMY, M 1921 — Seroux d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français, *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XXXIX, pp. 169-181 et vol. XL, pp. 182-190

LAPAUZE, H 1903 — *Procès-verbeaux de la Commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure et de la Société populaire et réplublicaine des arts*, Paris

LAPAUZE, H 1924 — *Histoire de l'Académie de France à Rome*, I-II, Paris

LAVEISSIERE, S 1980 — *Dictionnaire des Artistes et ouvriers d'art de Bourgogne*, t. I, Paris, pp. 222-225 (avec bibliographie)

LESPINASSE, P 1913 — *L'art français et la Suède de 1637 à 1816*, Paris

LITCHFIELD, R B 1965 — *The Expansion of the French Revolution in Tuscany, 1790-1801* (Diss. Princeton Univ. USA)

LOCQUIN, J
1912 — *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris

LONG, R M
1972 — *The Relations of the Grand Duchy of Tuscany with Revolutionary France, 1790-1799* (Diss. Florida State Univ, USA)

LOSSKY, B
I 1936 — "Påven Pius VI visar Gustaf III det vatikanska skulpturgalleriet, Gagneraux' målningar i Nationalmuseum och Statens Konstsamlingar i Prag, *Nationalmusei Årsbok 1936*, Stockholm, pp. 55-65

LOSSKY, B
II 1936 — Les oeuvres d'art françaises du XVIe au XVIIIe siècle en Théchoslovaquie, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art*, pp. 236-243

LOSSKY, B
1936-1937 — "Setkání Pia II /sic!/ S. Gustavem III." Od B. Gagneraux v museu Stockholmském a v Hradě Pražském, *Unemi*, 1936-1937, pp. 296-300

LOSSKY, B
1938 — Francouzské umění v zámcich československé republiky, *Bulletin de l'Association russe pour les recherches scientifiques à Prague*, vol VII (XII), n° 49,

LUGT, F
1956 — *Les marques de collection de dessins & d'estampes*, La Haye

LUGT, F
1938-1964 — *Répertoire des Catalogues de ventes publiques*, I-III, La Haye

LUNDSTRÖM, E
1914 — *Strödde bref från Svenskar i Italien. Svenska bref och anteckningar från Italien*, I-II, Göteborg

MAGNIN, J
1914, 1933 — *La peinture au Musée de Dijon*, Dijon 1er et 3me éd.

MAGNIN, J
1923 — *Un Cabinet d'amateur parisien en 1922, Collection de Maurice Magnin*, I-II, Dijon s.d.

MAGNIN, J
1938 — *Musée Magnin, Peintures et dessins de l'Ecole française*, Dijon

MANAZZALE, A
1802 — *Rome et ses environs*, Rome

MANNERS, Lady V &
WILLIAMSON, G C
1924 — *Angelica Kauffmann, R.A. Her life and her works*, New York, nouv. éd. 1976

MARTYN, T
1791 — *A Tour through Italy*, Londres

MASCIOTTA, M
1955 — *Portraits d'artistes par eux-mêmes*, Milan

MASSON, F
1882 — *Les diplomates de la Révolution, Hugou de Basseville à Rome, Bernadotte à Vienne*, Paris

MASSON, F
1884 — *Le Cardinal de Bernis depuis son ministère 1758-1794*, Paris

MAYLENDER, M
1929 — *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologne

MIREUR, H
1911-1912 — *Dictionnaire des ventes d'art*, I-VII, Paris

MIRIMONDE, A P de
1975 — Un sujet rare à l'exposition des dessins néo-classiques des Musées de province: Cérès et Jasion de Bénigne Gagneraux, *Gazette des Beaux-Arts*, Avril, pp. 129-136

MORAND, L
1883 *Le baron de Joursanvault et les artistes bourguignons: Prud'hon, Gagneraux, Naigeon*, Beaune

MORGAN, Lady
1821 *L'Italie*, I-III, Bruxelles

MORITZ, K P
1792-1793 *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, I-III, Berlin

MUNIERE, L
1980 Bénigne Gagneraux, né à Dijon en 1756, mort à Florence en 1795, Bacchanale, *L'Estampille*, n° 124, août, pp. 59-60

MUTEAU, C & GARNIER, J *Galerie Bourguignonne*, I-III, Dijon et Paris
1858

NADAL, A *Oeuvres mêlées*, I-III, Paris
1738

NICOLLE, M
1931 Chefs d'oeuvres des Musées de province, *Gazette des Beaux-Arts*

NOACK, F
1907 *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, Stuttgart et Berlin

NOACK, F
1927 *Das Deutschtum in Rom*, I-II, Berlin et Leipzig

NORDENFALK, E
1967 *Museet Löfstads slott*, Stockholm

NYBLOM, C R
1877 *Johan Tobias Sergel, Sveriges förnämsta konstnärs-snille*, Uppsala

OLSEN, H
1962 *Federigo Barrocci*, Copenhague

PAILLET, J
1805 *Le Panthéon Dijonnais*, Dijon

PANOFSKY, D & E
1956 *Pandora's Box, the changing Aspects of a Mythical Symbol*, Londres

PARROCEL, H
1889-1890 *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, I-II, Paris

PASTOR, L von
1933 *Geschichte der Päpste*, 16:3, Pius VI (1775-1799), Freiburg im Breisgau

PERRAULT-DABOUT, A
1894 *L'art en Bourgogne*, Dijon

PESQUIDOUX, L de
1857 *Voyage artistique en France*, Paris

PEVSNER, N
1940 *Academies of Art, past and present*, Cambridge

PIETRANGELI, C
1961 Gustavo III di Svezia a Rome, Un Sovrano in incognito visita la "Dominante" sel Settecento, *Capitolium*, n° 10, pp. 15-21, n° 12, pp. 13-20

POGNON, E & BRUAND, Y *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle*,
1962 t. IX

QUARRE, P
I 1959 Prud'hon, élève de François Devosge, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 117-123

QUARRE, P
II 1959 Les artistes bourguignons à Rome au XVIIIe siècle, *Société Française de littérature comparée, Actes du troisième congrès national*, Dijon, pp. 19-26

QUARRE, P
1961 Le voyage de Gustave III en Italie et ses rapports avec la Bourgogne, *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon*, T. CXIV, pp. 129-134

QUARRE, P
1963 Deux élèves de l'Académie de peinture de Dijon, Jean-Claude Naigeon et Jean Naigeon, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 121-132

QUARRE, P
1969 A propos des Prix de Rome des Etats de Bourgogne: la correspondance de M. Digne avec F. Devosge, *Annales de Bourgogne*, t. XLI, pp. 133-140

RAHUT, M
1904 Un bienfaiteur de Dijon, François Devosge, *Le Bien Public*, Dijon

RATTI,
1907 *Guida sommaria per il visitore della Biblioteca Ambrosiana*, Milan

REITLINGER, G
1961 *The economics of Taste, The rise and fall of picture prices 1760-1960*, Londres

REUTERSWÄRD, P
1979 Den humanistiska hunden, *Kungl Vitterhets, Historie, och Antikvitets Akademiens Årsbok*, pp. 113-124

ROMDAHL, A
1913 Löfstad, *Svenska slott och herresäten, Östergötland*, Stockholm

ROSENBLUM, R
1956 *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction*, (Diss. New York Univ. USA), imp. New York 1976

ROSENBLUM, R
1974 *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, N.J.

RUINI, C
1598 *Dell'Anatomia et dell'Infirmità del Cavallo*, Amsterdam

SALLING, E
1975 *Kunstakademiets guldmedalje, Konkurrencer 1755-1857*, Copenhague

SANDER, F
1873 Konung Gustaf den tredje: Hans efterlemnade taflesamling och inrättandet af Kongl. Museum, *Nationalmuseum, Bidrag till Taflegalleriets historia II*, Stockholm

SANDER, F
1874 Konung Gustaf IV Adolf, Den Martelliska taflesamlingen, dess inköp och införlifvande i Kongl. Museum, *Nationalmuseum, Bidrag till taflegalleriets historia III*, Stockholm

SANDER, F
1880 Francesco Piranesi - svensk konstagent och minister i Rom, *Nationalmuseum, Anteckningar om Skulptursamlingens bildande, Bihang*, Stockholm

SANDSTRÖM, B
1972 Bénigne Gagneraux et ses contacts avec la Suède, *Annales de Bourgogne*, T. XLIV, pp. 65-79

SANDSTRÖM, B
1979 Bénigne Gagneraux à Florence, *Actes du colloque Florence et la France, Rapports sous la Révolution et l'Empire, Publications de l'Institut Français de Florence*, IVe série, Histoire de l'Art, n° 1, Florence et Paris, pp. 115-128

SANDSTRÖM, B
1980 Bénigne Gagneraux på Löfstad slott, *Östergötland '80. Meddelanden 1980 från Östergötlands och Linköpings stads Museum*, pp. 23-32

SCHIAVO, A 1962 — *The Altieri Palace*, Rome s.d.

SCHINKEL, B von & BERGMAN, C W 1853 — *Minnen ur Sveriges nyare historia*, III: Förmyndarregeringen (1792-1796), Stockholm

SCHRÖTTER, F von 1930 — *Wörterbuch der Münzkunde*, Berlin et Leipzig

SMITH, A 1979 — The "Historical Revival" in late 18th Century England and France, *Art History*, vol.2, n° 2, pp. 156-179

STARKE, M 1800 — *Letters from Italy between the years 1792 and 1798*, I-II, Londres

STOLBERG, F L de 1796 — *Resa genom Italien och Neapel*, Stockholm

STOSCH, P de 1724 — *Gemmae antiquae caelatae, Sculptorum Nominibus insignitae, delin & acri incisae p. Bd. Picart*, Amsterdam

STUART, J & REVETT, N 1762-1816 — *The Antiquities of Athens*, I-IV, Londres

STUART JONES, H 1912 — *A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collection of Rome, The sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford (nouv. éd. Rome 1969)

STRYIENSKI, C 1910 — *Mesdames de France, filles de Louis XV, Documents inédits*, Paris

STÅLHANE, H 1953 — *Gustaf III:s resa till Italien och Frankrike*, Stockholm

SUTTER, C 1904 — *Eine französische Provinzial-Schule im XVIII Jahrhundert*, Freiburg

Sweden and the world, documents from the Swedish National Archives, Stockholm 1960

TEGNER, E 1893-1894 — *Gustaf Mauritz Armfelt*, I-II, Lund

TISCHBEIN, W 1791-1795 — *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship /.../ now in the possession of Sir W^m Hamilton*, I-IV, Naples

TISCHBEIN, W 1922 — *Aus Meinem Leben*, Berlin

THIEME, U & BECKER, F 1907-1950 — *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I-XXXVIII, Leipzig

VASI, M 1794 — *Itinerario istruttivo di Roma*, I-II, Rome

VICCHI, L 1892 — *Les Français à Rome pendant la Convention 1792-1795*, Rome, Paris, Londres

WIEBENSON, D 1964 — Subjets from Homer's Iliad in Neoclassical Art, *Art Bulletin*, Vol. XLVI, pp. 23-37

VIGEE-LEBRUN, Mme 1869 — *Souvenirs*, I-II, Paris

WILDENSTEIN, D & WILDENSTEIN, G 1973 — *Louis David, Recueil de documents complémentaires au Catalogue complet de l'oeuvre de l'artiste*, Rouen

WILLK-BROCARD, N 1976 — *François-Guillaume Ménageot*, Paris s.d.

VILLON, N 1857-1858 — Lettres écrites par Pierre-Paul Prud'hon à MM. Devosge et Fauconnier pendant son voyage d'Italie, *Archives de l'Art français*, V. Paris

WINCKELMANN, J J 1767 — *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, I-II, Rome

VISCONTI, G B et E Q 1782-1807 — *Il Museo Pio-Clementino descritto*, I-VII, Rome

WOLLIN, N G 1932 — Gustav III:s bataljgalleri på Drottningholm, *Nationalmusei Årsbok*, pp. 78-95

WOLLIN, N G 1935 — *Desprez en Italie*, Malmö

WOLLIN, N G 1936 — *Desprez i Sverige*, Malmö

WOLLIN, N G 1937 — Louis Jean Desprez, *Ord och bild*, n° 46, pp.

WOLLIN, N G 1965 — *The marbles in the Royal Park of Drottningholm and their origins*, Stockholm

ZOEGA, G 1798 — Kunstsager fra Rom, d. 29 Januar 1791, *Minerva et Maanedskrivt*, August Maaned, pp. 130-132

ZOEGA, G 1798 — Kunstsager fra Rom, d. 5te Mai 1792, *Minerva et Maanedskrivt*, October Maaned, pp. 137-138

INDEX DES NOMS CITES

Abildgaard *80,82,83,108,109*
Abruzzi *32*
Adler *54*
Adlerbeth *37,39,70,71,100*
d'Agincourt *54,78,105*
Åkerström *49, 95*
Albani *51,53*
Alciate *80*
d'Alembert *19*
Allotte *16*
Amélie
  Duchesse de Weimar *44*
Angelini *55,60*
d'Angiviller *79,101*
Antinori *52*
Apulée *75,76*
l'Arioste *82*
Armfelt *37,39,40,49,50,66,101, 106, 107*
Azara *53*

Bachelier *19*
Badosse *27*
le Barroche *29*
Barry *81*
Basseville *63,64,65*
Bassi *44*
Batoni *32,51,55*
Bayard *78*
Benoît XIV *32*
Bergler *32*
Bernin *106*
de Bernis *16,35,38,39,40,43,48,53,54, 63,64,98,99,100,101,105*
Bertrand *22,29,33,37,38,39,40,41,43, 44,99*
Beys *101*
Bienvenu *16*
Birch *54*
de la Borde *35*
Borghèse *45,52,56,81*
Borgia *54*
Bornier *22,32*
Bouchardon *73*
Boucher *73*
Boydell *83,109*
Braschi-Onesti *52*
Bristol *106*
Buffalmaco *78*
Byres *105*

Cacault *69,71,72,106*
Calandrin *48*
de Campan *48*
Canova *51,55,61,106*
Caraglio *110*
le Carrache *49*
Carstens *54,79*
Case *48*
Catherine II
  Impératrice de Russie *58,59*
Catulle *76*
Cavaceppi *51,56,60*
Cavallini *78*
de Caylus *75*
Charles
  Duc de Sudermanie *49,65,66,68,101, 109*
de Chartres *56*
de Chastellux *48*
Chevrot
  Agathe, née Gagneraux *97*
  Alfred *97*
  Bénigne *97*
Cimabue *78*
Clément XIV *45*
Cochin *75*

Côme *71*

de Condé *46,80,82*

Copley *81*

Coquelu *97*

Corneille
  Jean-Baptiste *98*
  Pierre *82,98*

le Corrège *49*

Courtois *92*

Coustou *98*

Dante *82,83,88,90*

David *43,50,51,54,56,58,61,73,77,84,85,102,105,110*

De Angelis *101*

Deforgues *67*

Delacroix *87*

Desalins *27*

Descamps *19,21,98*

Deshayes *98*

Desmarais *50*

Desprez *35,41,44,50,56,80,81,101,109,110*

Devosge
  Antoine *21,22*
  François *13,15,20,21,22,26,27,28,29,30,33,34,37,46,47,73,94.98,99,102,103,104*
  Madame *21*

Diderot *19*

Digne *25,26,27,46,63,99*

le Dominiquin *49*

Drouais *50,73*

Dubois *16,17*

Ducros *44,45,48,55,57,59,64,65,81,103*

Dughet *84*

Dumont *27,30*

Edouard III
  Roi de la Grande-Bretagne *78,80*

Ehrensvärd *109*

d'Enghien *46*

Euripide *76*

Fabre *54,66,69,105*

de la Fare *35,98*

Fénelon *82,83*

Ferdinand III
  Grand duc de Toscane *64,66,67,68,107*

Fernow *54*

de Fitz-James *56*

Flaxman
  John *55,79,83,87,88,89,90,106,110*
  Madame *110*

Folo *45*

Franzoni *55,60*

Fredenheim *44,49,102*

Fra Bartolommeo *78*

Fuessli *51,76,79,83,93*

Gagneraux
  Agathe *97*
  Anne *97*
  Anne, née Darbois *13,14,64*
  Barbe *97*
  Bénigne-Claude *13,14,43,64,65,70,71,95,97,102,106*
  Claude *13,14*
  Claudine, née Pelleret *97*
  Guillaume *97*
  Marie *97*

Gauffier *50,66,105*

Ghiberti *78,79*

Gianni *69*

Giotto *78*

Girodet-Trioson *63,94,95*

Gjörwell *69,70,71,72,107*

Goethe *35,50,51,79,100,110*

Grandel *49,69,70,107*

Greuze *73*

Gros *87*

Guerchin *29*

Guesclin *78*

Guggenmos *57*

Gustave I Vasa
  Roi de Suède *79*

Gustave II Adolphe
  Roi de Suède *79*

Gustave III
Roi de Suède *37,38,39,40,41,42,43,44,49,56,65,66,81,101,102,109*

Gyldenstolpe *96*

Hackert *54,56*

Hamilton
Gavin *35,51,52,54,55,59,60,75,87*
William *87,88,89,105*

D'Hancarville *87,88,89*

Hennequin *44,95,103*

Henri IV
Roi de France *79,80*

Hillestrom *81*

Hirt *55,73,79*

Hoffman *96*

Homère *75,76,88,90,108*

Horace *76*

Hörberg *109*

Hrzan *53*

Hviid *54*

Jacquier *27*

Jenkins *54,59,105,106*

Joseph II
Empereur de l'Autriche *41,67*

Joursanvault *13,14,15,18,25*

Jules Romain *86,92*

Kauffmann *54,55,56,57,58,59,84,85*

Kenect *48*

La Fontaine *82*

Lagrenée *30,33,40,54,73,101*

Landsdowne *60*

de Lavalanet *48*

Le Brun *86,92*

Legouz de Gerland *20*

Léonard de Vinci *60,92*

Léopold II
Empereur de l'Autriche *67*

Lestewnoon *48*

le Lorrain *84*

Louis XIV
Roi de France *80*

Louis XVI
Roi de France *44,48,74,79,80*

Lyde Brown *105*

Macpherson *83*

Maron *52,53,55*

Martelli *49,104*

Martin *81,109*

Martyn *100*

Marie Stuart
Reine d'Ecosse *79*

Masaccio *78*

Masreliez *76*

Memmo *53*

Ménageot *32,59*

Mengs *51,53,55,57,73,85*

Mérimée *63,66,69*

Mesdames de France
Les Filles de Louis XV *44,48,63*

van der Meulen *92*

Michel-Ange *92*

Milton *83*

Moberg *44,72,103*

Montigny *29*

Montille *68*

More *55*

Morelli *52*

Morgan *104*

Morghen *57,105*

Moritz *33,100*

Mulinari *78*

Nadal *77*

Naigeon
Jean *15,17*
Jean-Claude *17,22,28,33,34,44,46,99,103*

d'Orsay *35*

Ovide *75,76*

Paré *106*
Patch *78*
Pêcheux *52*
Peter *56*
Petitot *22,34,44,99,100*
Peyron *54*
Picardet *19*
Pichler *57*
Pie VI *41,42,43,45,51,52,56,59,62, 81,101,104*
Pierre de Cortone *34*
Pilo *81*
Piranesi
  Francesco *29,40,41,43,44,57,59, 60,64,65,66,68,99,101, 102,106*
  Giambattista *51,57,73,100*
Pline
  l'ancien *77*
  le Jeune *77*
Plutarque *77*
Portland *105*
Poussin *92*
Prud'hon *13,15,16,21,22,31,34,44, 46,95,99,100,104*

Quinte-Curce *77*

Racine *82,83*
Raphaël *28,42,49,51,57,61,66,92,99*
Reiffenstein *54*
Renaud *17,18,22,25,26,28,31,33,34 103*
Reni *29,34,92*
Renoir *48*
Reuterholm *44,49,64,65,66,67,68, 101,103,106*
Revett *108*
Reynolds *106,109*
Rezzonico *45*
Ripa *80*
Rollin *77*
Rosso Fiorentino *110*
Rousseau *19,20,82*
Roussel *35*
Rubens *86,92*
Ruuth *44,103*

Sablet *55,101*
Saint Louis *78*
de Saint-Non *35*
Saint-Ours *50,104,105*
de Sellon *68*
Sergel *37,40,41,43,44,49,51,68,83,95,104*
Shakespeare *82,83*
af Sillén *44,50,103,104*
Sollet *27*
Sophie Albertine
  Princesse de Suède *44,49,64,65,68, 96,102*
Sophocle *76*
de Souza *48,54*
Stace *76*
Stolberg *105*
Stuart
  le cardinal *104*
  James *108*
Suétone *77*

Tacite *77*
Taraval *50*
le Tasse *82,83*
Taube *37,49,50,58,66*
Tischbein *29,32,45,88,89,90*
Tite-Live *77*
Titien *49*
Tonnesse *16,17,22,32*
Tourne *48*
Trippel *32*

Unterpreger *53*

Valadier
  Giuseppe *57,104*
  Luigi *57,101*
Valère Maxime *77*
Vien *28,29,30,59,99*
Vigée-Lebrun *99*

Vincent *80,82*
Virgile *75,76*
Vitali *57*
Volpato *51,57,60*
Voltaire *82,83,98*

West *58,78,80,81,82*
Wheatley *81*
Winckelmann *51,73,78,85,86,87,91,102*

Zoëga *50,54,105*

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Le nom de l'artiste n'est mentionné dans les légendes des illustrations que si les oeuvres ne sont pas de Bénigne Gagneraux.

1. *Portrait de Bénigne Gagneraux* d'après un pastel de son frère, Bénigne-Claude. Frontispice de l'*Eloge historique de Bénigne Gagneraux* d'Henri Baudot, Dijon 1847.
2. *Autoportrait* (n° 26), Musée des Offices, Florence
3. *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 1), Nationalmuseum, Stockholm
4. *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 a), Nationalmuseum, Stockholm
5. *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 b), Musée des Beaux-Arts, Dijon
6. *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 c), Musée des Beaux-Arts, Dijon
7. *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 d), Nationalmuseum, Helsinki
8. N. Poussin, *Le Jugement de Salomon*, gravure de Jean Dughet
9. L. Masreliez, *Oedipe à Colonos*, Université de Stockholm
10. *Un satyre et une bacchante*(n° 2), coll. privée, Suède
11. *L'Ivresse* (n° 475)
12. J. Åkerström, *Vénus et Amour*, Musée des Beaux-Arts, Kalmar
13. *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 a), Nationalmuseum, Stockholm
14. *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 b), Galerie Nationale, Prague
15. *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 a) dét.
16. *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 a) dét.
17. *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 b) dét.
18. *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 b) dét.
19. *Bacchus et Ariane* (n° 4), Château de Löfstad
20. *Giulia Soemia* (Visconti, *Il museo Pio-Clementino*, vol. II, pl. LI)
21. *Méléagre* (Visconti, *Il museo Pio-Clementino*, vol. II, pl. XXXII)

22 a. *L'Education d'Achille* (n° 5 a), localisation inconnue

22 b. *L'Education d'Achille* (n° 5 b), Château de Löfstad

23. *L'Education d'Achille* (n° 79), Nationalmuseum, Helsinki
24. J.T. Sergel, *L'Education d'Achille*, Nationalmuseum, Stockholm
25. Le Duc d'Aumont, *L'Antichambre du Château de Löfstad*, Château de Löfstad
26. *L'Amour qui a dompté la Force* (n° 6), Château de Löfstad
27. *L'Amour qui a dompté la Force* (n° 464)
28. *Jupiter et Antiope* (n° 7), Galerie Borghèse, Rome
29. B. Thorvaldsen, *Jupiter et Antiope*d'après le tableau de Gagneraux, Musée Thorvaldsen, Copenhague
30. *Jupiter et Antiope*, gravure de Giovanni Folo

31. *Cléopâtre* (Visconti, *Il museo Pio-Clementino*, vol. II, pl. XXXXIV)
32. N. Poussin, *L'Hermaphrodite*, gravure de Bernard Picart le fils
33. Non accessible
34. *Cheval dans un paysage* (n° 9), coll.privée, France
35. Carlo Ruini, *Dell'Anatomia, et dell'Infirmità del Cavallo* 1598, vol. V, pl. V
36. *La Bataille de Senef* (n° 10 a), Musée des Beaux-Arts, Dijon
37. *La Bataille de Senef* (n° 10 b), coll. privée, France
38. *La Bataille de Senef* (n° 96), Musée des Beaux-Arts, Dijon
39. *Etude d'homme luttant* (n° 94), Bibliothèque Municipale, Dijon
40. *Etude de cheval effrayé* (n° 95), Bibliothèque Municipale, Dijon
41. *Le Génie des Arts* (n° 11), Musée des Beaux-Arts, Dijon
42. *Minerve protégeant les Beaux-Arts* (n° 88), commerce d'art
43. *Amour et Psyché* (n° 12), Palais Altieri, Rome
44. *L'Amour tourmentant un Satyre* (n° 473)
45. *Tête de Satyre* (n° 84), Musée des Beaux-Arts, Dijon
46. *Satyre essayant dè dérober les flèches à l'Amour endormi* (n° 13), coll. privée, Suède
47. *Satyre essayant de dérober les flèches à l'Amour endormi* (n° 83), Nationalmuseum, Helsinki
48. *Festin des Dieux champêtres* (n° 15), Musée des Beaux-Arts, Dijon
49. *Festin des Dieux champêtres* (n° 76 b), Musée des Beaux-Arts, Dijon
50. *Festin des Dieux champêtres* (n° 76 a), Nationalmuseum, Helsinki
51. Dessin d'après un *Sarcophage d'enfants* (n° 207), Musée des Beaux-Arts, Dijon
52. *Le Passage du Rhin* (n° 16), Musée des Beaux-Arts, Dijon
53. *Combat de Cavaliers* (n° 30 a), Musée des Offices, Florence
54. *Combat de Cavaliers* (n° 30 b), Musée Fabre, Montpellier
55. *Combat de Cavaliers* (n° 31), coll. privée, France
56. *Combat de Cavaliers* (n° 98), Musée des Beaux-Arts, Dijon
57. *Combat de Cavaliers* (n° 99), Musée des Beaux-Arts, Dijon
58. *Chasse au lion* (n° 19 a), Musée des Offices, Florence
59. *Chasse au lion* (n° 19 b), Kunsthalle, Brême
60. *Chasse au lion* (n° 92), Musée des Beaux-Arts, Dijon
61. *Le Taureau furieux* (n° 458)
62. *Le Taureau Farnèse* d'après Piranesi *Choix des meilleurs statues antiques*, Rome 1781-83
63. *Taureau furieux* (n° 91), Bibliothèque Municipale, Dijon
64. *Le Génie de la Paix* (n° 20 a), Musée Municipale des Ursulines, Macon
65. *Le Génie de la Paix* (n° 20 b), Musée d'Art et d'Histoire, Genève
66. *Le Génie de la Paix* (n° 86), Musée des Beaux-Arts, Dijon
67. *Le Génie de la Paix* (n° 474)
68. *Hébé* (n° 21), Château de Löfstad

69. *Hébé* (n° 467)
70. *Psyché emportée par les Zéphyres* (n° 22), Château de Löfstad
71. Michel-Ange, *La création de l'homme*, La Chapelle Sixtine, Vatican
72. *Metellus qui sauve le Palladium* (n° 24), Musée des Beaux-Arts, Dijon
73. *Soranus et Servilie* (n° 23), Musée des Beaux-Arts, Dijon
74. *Scène d'histoire romaine* (n° 89), Musée des Beaux-Arts, Dijon
75. *La Mort de César* (n° 90), Musée Magnin, Dijon
76. *Amours jouant avec un lion* (n° 24 a), Musée des Beaux-Arts, Dijon
77. *Amours jouant avec un lion* (n° 85), Musée des Beaux-Arts, Dijon
78. *Amours jouant avec un lion* (n° 24 b), Galerie Sabauda, Turin
79. *Calque* (n° 333) d'après D'Hancarville 1776-77, vol. III, p. 211
80. *Amours jouant avec un lion* (n° 470)
81. G. af Sillén, dessin d'après un *Mosaïque antique* au Vatican, Bibliothèque de l'Université, Uppsala (X 292 1)
82. *Leone domato degli Amori*, A.F. Gori, *Le Gemme antiche di A.M. Zanetti de Girolamo*, Venice 1770
83. *Portrait d'homme* (n° 27), Musée des Beaux-Arts, Chambéry
84. *Tête de Vieillard* (n° 18), coll. privée, Suède
85. *Bacchus* (n° 17), coll. privée, Suède
86. *Baiocco* (n° 457)
87. *Deux femmes regardant une estampe* (n° 460)
88. *Femme cousant* (n° 311), Musée des Beaux-Arts, Dijon
89. *Phaéton effrayé par le signe du Lion* (n° 28), Musée Municipal des Ursulines, Macon
90. A. Hoffman, *Phaéton*, Localisation inconnue
91. *Un Magicien* (n° 32), Bibliothèque Ambrosiana, Milan
92. *La Roue d'Ixion* (n° 108), Nationalmuseum, Stockholm
93. *Monstres chimériques* (n° 109), Musée Fabre, Montpellier
94. *Une Bataille* (n° 97), Bibliothèque Nationale, Madrid
95. *Paysage d'Italie* (n° 28), Musée Fabre, Montpellier
96. *Paysage avec une forteresse* (n° 107), Château de Löfstad
97. *Paysage urbain romain animé des personnages* (n° 106), Musée des Beaux-Arts, Dijon
98. *Villa dans la campagne romaine* (n° 235), Musée des Beaux-Arts, Dijon
99. *Bacchanale* (n° 32 a), Musée des Beaux-Arts, Dijon
100. *Bacchanale* (n° 32 b), Musée des Beaux-Arts, Dijon
101. *Paysage avec Pan* (n° 102), Statens Museum for Kunst, Copenhague
102. *Adam et Eve pleurant sur le corps d'Abel* (n° 110), Musée des Beaux-Arts, Dijon
103. *Le Triomphe de l'Amour*, copie de Gagneraux, Musée des Beaux-Arts, Dijon
104. *Sacrifice à l'Amour* (n° 82), Nationalmuseum, Stockholm
105. *Sacrifice à l'Amour*, copie anonyme d'après le dessin de Gagneraux, Nationalmuseum, Stockholm

106. *Le Nid d'Amours* (n° 471)

107. *L'Education de Jupiter* (n° 469)

108. *Portrait de Fribourg* (n° 68), Bibliothèque Municipale, Dijon

109. *Silène et Bacchus* d'après Piranesi *Choix des meilleurs statues antiques*, Rome 1781-83

110. Jean Naigeon (?), *Marcus Curius refuse les présents des Samnites*, Musée des Beaux-Arts, Nancy

111. *Torse du Laocoon* (n° 69), Musée des Beaux-Arts, Dijon

112. *Jeune satyre jouant de la flûte* (nos 71 a et 71 b), Musée des Beaux-Arts, Dijon

113. *Le Gladiateur Borghèse* (n° 70), Musée des Beaux-Arts, Dijon

114. *Le Repos en Egypte* (n° 72 b), Bibliothèque Nationale, Madrid

115. *Le Repos en Egypte* (n° 72 a), Bibliothèque Nationale, Madrid

116. *Amazone tirant à l'arc* (n° 93), Musée des Beaux-Arts, Dijon

117. *Borée et Orithye* (n° 74), Musée des Beaux-Arts, Dijon

118. *Cérès et Jason* (n° 87), Musée des Beaux-Arts, Dijon

119. *Calque* (n° 335) d'après D'Hancarville 1766-67, vol. I, pl. 130

120. *Vénus blessée par Diomède* (n° 465)

121. *La Peinture* (n° 476)

122. *L'Homme tourmenté par la Jalousie se venge sur l'Amour* (n° 462)

123. *La Pluie* (n° 472)

124. *Le Triomphe de Neptune* (n° 14), Musée des Beaux-Arts, Dijon

125. *Paysanne à genou allaitant son enfant debout* (n° 461)

126. *Mercure apporte l'enfant Bacchus aux nymphes* (n° 459)

127. *Vénus et l'Amour* (n° 463)

128. *Faune caressant une chèvre*, Pierre gravée du *Cabinet du Duc d'Orléans*, La Chau et Le Blond, 1780, vol. I, pl. 73

129. *Faune caressant une chèvre* (n° 468)

130. *La Mort de Lausus* (n° 81), coll. privée, Suède

131. *La Forge de Vulcain* (n° 80), coll.privée, Suède

132. *Cérémonie du Jeudi Saint* (n° 101), Musée des Beaux-Arts, Dijon

133. *Diomède chez Jupiter* (n° 100), Bibliothèque Municipale, Dijon

134. *Métamorphose de Daphné* (n° 75), Musée des Beaux-Arts, Dijon

135. *Deux groupes d'anges chantant* (n° 303), Musée des Beaux-Arts, Dijon

136. *Enlèvement de Proserpine* (n° 155) d'après un sarcophage au Vatican, Musée des Beaux-Arts, Dijon

137. *La Boîte de Pandore*, (n° 466)

138. *Caricature d'un homme âgé* (n° 103), Musée des Beaux-Arts, Dijon

139. John Flaxman, *Trois hommes drapés*, University College, Londres

140. *Calques* (n° 363 A-D) d'après D'Hancarville 1766-67, vol. II, Musée des Beaux-Arts, Dijon

141. *Scène devant une maison* (n° 286), Musée des Beaux-Arts, Dijon

142. *Calque* (n° 338) d'après Tischbein 1791-95, vol. I, pl. 6

ILLUSTRATIONS

Fig. 1 *Portrait de Bénigne Gagneraux* d'après un pastel de son frère, Bénigne-Claude. Frontispice de l'*Eloge historique de Bénigne Gagneraux* d'Henri Baudot, Dijon 1847

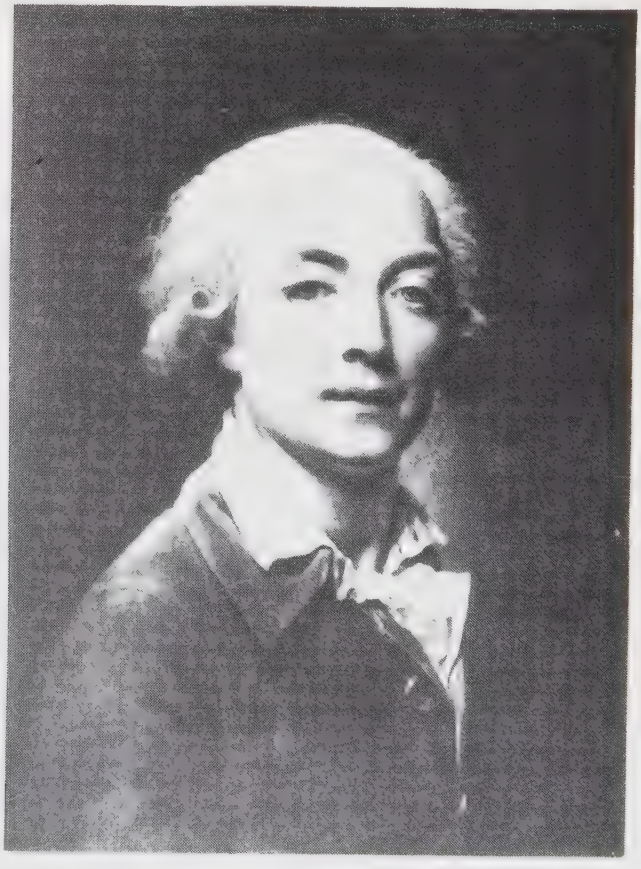


Fig. 2 *Autoportrait* (n° 26) Musée des Offices, Florence

Fig. 3 *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 1), Nationalmuseum, Stockholm

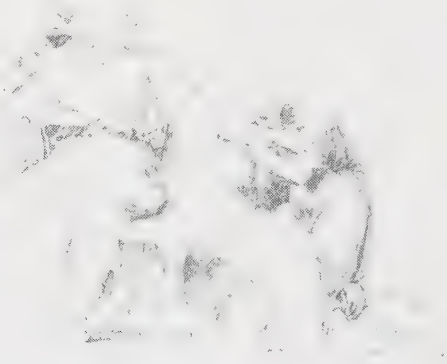


Fig. 4 *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 a), Nationalmuseum, Stockholm

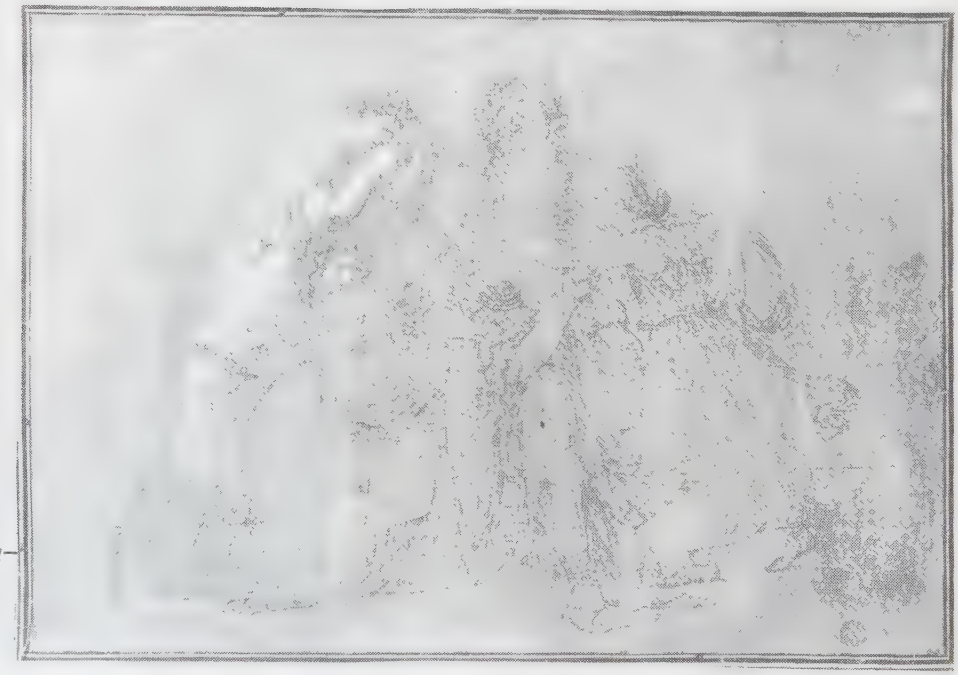


Fig. 5 *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 b), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 6 *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 c), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 7 *Oedipe qui recommande sa famille aux Dieux* (n° 78 d), Nationalmuseum, Helsinki

Fig. 8 Nicolas Poussin, *Le Jugement de Salomon*, gravure de Jean Dughet

Fig. 9 Louis Masreliez, *Oedipe à Colonos*, Université de Stockholm

Fig. 10 *Un satyre et une bacchante* (n° 2), coll. privée, Suède

Fig. 11 *L'Ivresse* (n° 475)

Fig. 12 Jonas Åkerström, *Vénus et Amour*, Musée des Beaux-Arts, Kalmar

Fig. 13 *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 a), Nationalmuseum, Stockholm

Fig. 14 *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 b), Galerie Nationale Prague

Fig. 15 *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 a) dét.

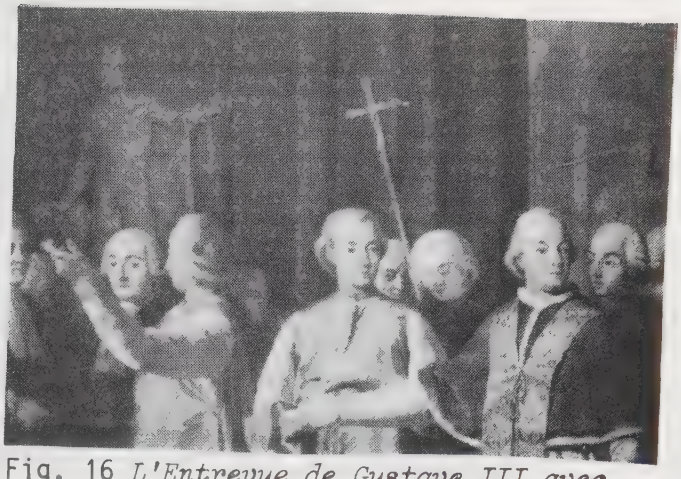


Fig. 16 *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 a) dét.

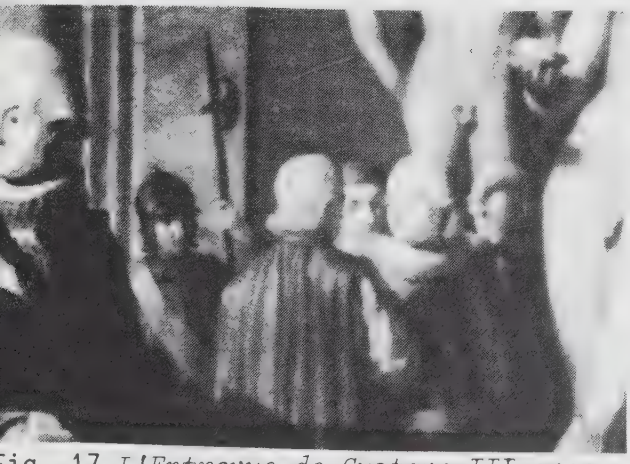


Fig. 17 *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 b) dét.

Fig. 18 *L'Entrevue de Gustave III avec Pie VI* (n° 3 b) dét.

Fig. 19 *Bacchus et Ariane* (n° 4), Château de Löfstad

Fig. 20 *Giulia Soemia* (Visconti, *Il museo Pio-Clementino*, vol. II, pl. LI)

Fig. 21 *Méléagre* (Visconti, *Il museo Pio-Clementino*, vol. II, pl. XXXII

Fig. 22 a *L'Education d'Achille* (n° 5 a), Localisation inconnue

Fig. 22 b *L'Education d'Achille* (n° 5 b), Château de Löfstad

Fig. 23 *L'Education d'Achille* (n° 79), Nationalmuseum, Helsinki

Fig. 23 J.T. Sergel, *L'Education d'Achille* Nationalmuseum, Stockholm

Fig. 25 Le Duc d'Aumont, *L'Antichambre du Château de Löfstad*, Château de Löfstad

Fig. 26 *L'Amour qui a dompté la Force* (nº 6), Château de Löfstad

Fig. 27 *L'Amour qui a dompté la Force* (nº 464)

Fig. 28 *Jupiter et Antiope* (n° 7), Galerie Borghèse, Rome

Fig. 29 B. Thorvaldsen, *Jupiter et Antiope* d'après le tableau de Gagneraux, Musée Thorvaldsen, Copenhague

Fig. 30 *Jupiter et Antiope* (n° 7), gravure de Giovanni Folo

Fig. 31 *Cléopâtre* (Visconti, *Il museo Pio-Clementino*, vol. II, pl. XXXXIV)

Fig. 32 N. Poussin, *L'Hermaphrodite*, gravure de Bernard Picart le fils

Fig. 34 *Cheval dans un paysage* (n° 9), coll. privée, France

Fig. 35 Carlo Ruini, *Dell' Anatomia, et dell'Infirmita del Cavallo* 1598, vol. V, pl. V

Fig. 36 *La Bataille de Senef* (n° 10 a),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 37 *La Bataille de Senef* (n° 10 b),
coll. privée, France

Fig. 38 *La Bataille de Senef* (n° 96),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

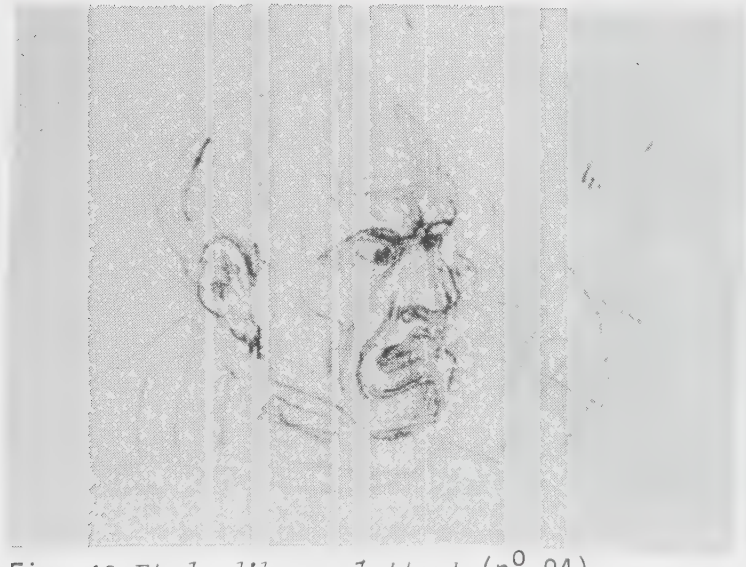


Fig. 40 *Etude d'homme luttant* (n° 94),
Bibliothèque Municipale, Dijon

Fig. 39 *Etude de cheval effrayé* (n° 95
Bibliothèque Municipale, Dijon

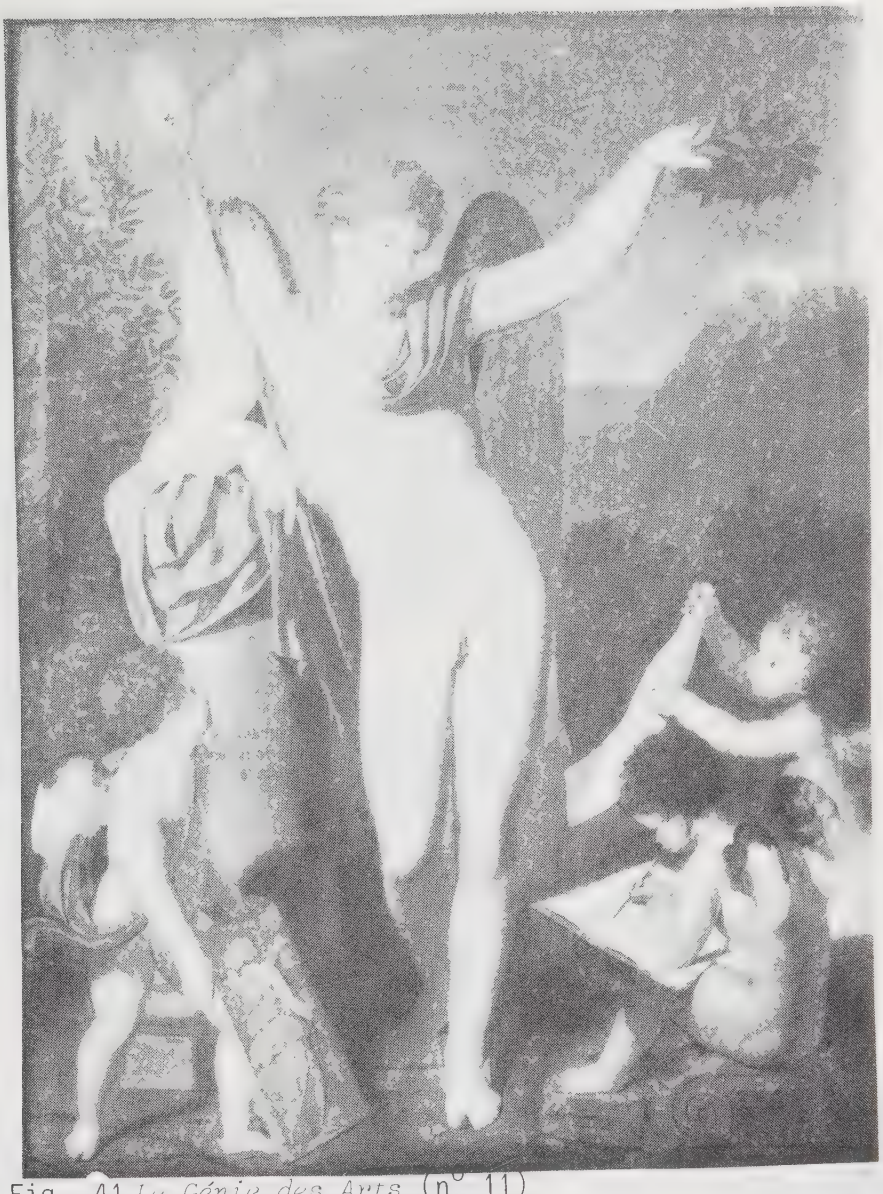


Fig. 41 *Le Génie des Arts* (n° 11),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 42 *Minerve protégeant les
Beaux-Arts* (n° 88), commerce d'art,

Fig. 43 *Amour et Psyché* (n° 12), Palais Altieri, Rome

Fig. 44 *L'Amour tourmentant un Satyre* (n° 473)

Fig. 45 *Tête de Satyre* (n° 84), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 46 *Satyre essayant de dérober les flèches à l'Amour endormi* (n° 13), coll. privée, Suède

Fig. 47 *Satyre essayant de dérober les flèches à l'Amour endormi* (n° 83), Nationalmuseum, Helsinki

Fig. 48 *Festin des Dieux champêtres* (n° 15),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 49 *Festin des Dieux champêtres* (n° 76 b),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 50 *Festin des Dieux champêtres* (n° 76 a),
Nationalmuseum, Helsinki

Fig. 51 Dessin d'après un *Sarcophage d'enfant* (n° 207),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 52 *Le Passage du Rhin* (n° 16),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 53 *Combat de Cavaliers* (n° 30 a),
Musée des Offices, Florence

Fig. 54 *Combat de Cavaliers* (n° 30 b)
Musée Fabre, Montpellier

Fig. 55 *Combat de Cavaliers* (n° 31), coll. privée, France

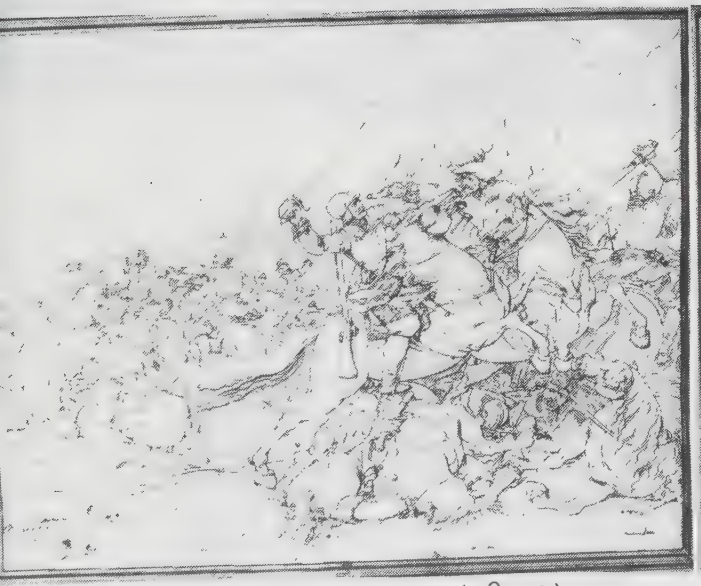


Fig. 56 *Combat de Cavaliers* (n° 98), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 57 *Combat de Cavaliers* (n° 99), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 58 *Chasse au lion* (n° 19 a), Musée des Offices, Florence

Fig. 59 *Chasse au lion* (n° 19 b) Kunsthalle, Brême

Fig. 60 *Chasse au li* (n° 92), Musée des Beaux-Arts Dijon

Fig. 61 *Le Taureau furieux* (n° 458)

Fig. 62 *Le Taureau Farnèse* d'après Piranesi *Choix des meilleurs statues antiques*, Rome 1781-1783

Fig. 63 *Taureau furieux* (n° 91), Bibliothèque Municipale, Dijon

Fig. 64 *Le Génie de la Paix* (n° 20 a), Musée Municipal des Ursulines, Macon

Fig. 65 *Le Génie de la Paix* (n° 20 b), Musée d'Art et d'Histoire, Genève

Fig. 66 *Le Génie de la Paix* (n° 86), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 67 *Le Génie de la Paix* (n° 474)

Fig. 68 *Hébé* (n° 21),
Château de Löfstad

Fig. 69 *Hébé* (n°467)

Fig. 70 *Psyché emportée par les Zéphires* (n° 22),
Château de Löfstad

Fig. 71 Michel-Ange, *La Création de l'homme*,
La Chapelle Sixtine, Vatican

Fig. 72 *Marcellus qui sauve le Palladium* (n° 24), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 73 *Soranus et Servilie* (n° 23), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 74 *Scène d'histoire romaine* (n° 89),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

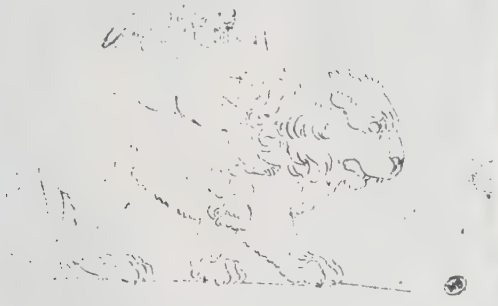
Fig. 75 *La Mort de César* (n° 90), Musée Magnin, Dijon

Fig. 76 *Amours jouant avec un lion* (n° 24 a),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 77 *Amours jouant avec un lion* (n° 85),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

ig. 78
mours jouant avec un lion (n° 24 b)
alerie, Sabauda, Turin

ig. 79 *Calque* (n° 333) d'après D'Hancarville 1766-67 III, p. 211



80 *Amours jouant avec un lion* (n° 470)

ig. 81 G. af Sillén, dessin d'après un *Mosaïque antique* au Vatican, Bibliothèque de l'Université, Uppsala (X292 1)

Fig. 82 *Leone domato degli Amori* A. F. Gori, *Le Gemme antiche di A M Zanetti di Girolam* Venice 1770

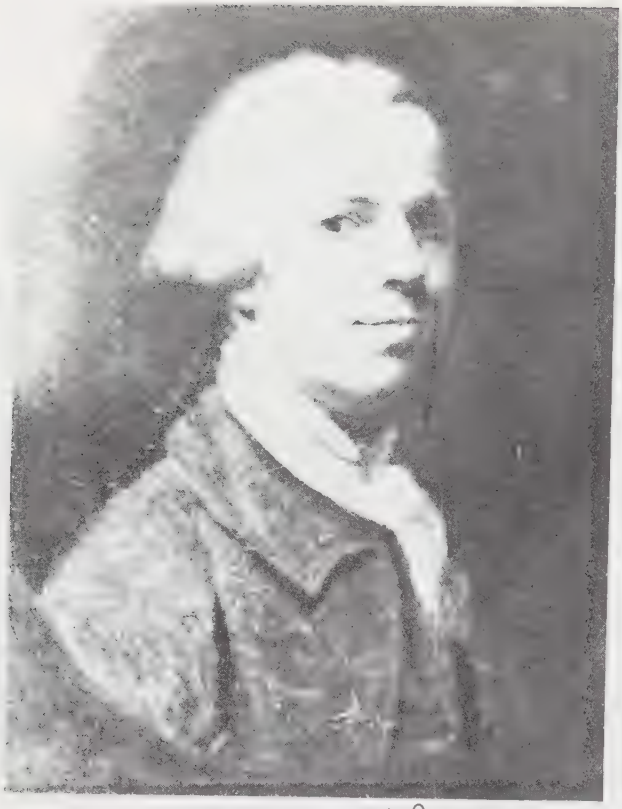


Fig. 83 *Portrait d'homme* (n° 27), Musée des Beaux-Arts, Chambéry

Fig. 85 *Bacchus*, (n° 17), coll. privée, Suède

Fig. 84 *Tête de vieillard* (n° 18), coll. privée, Suède

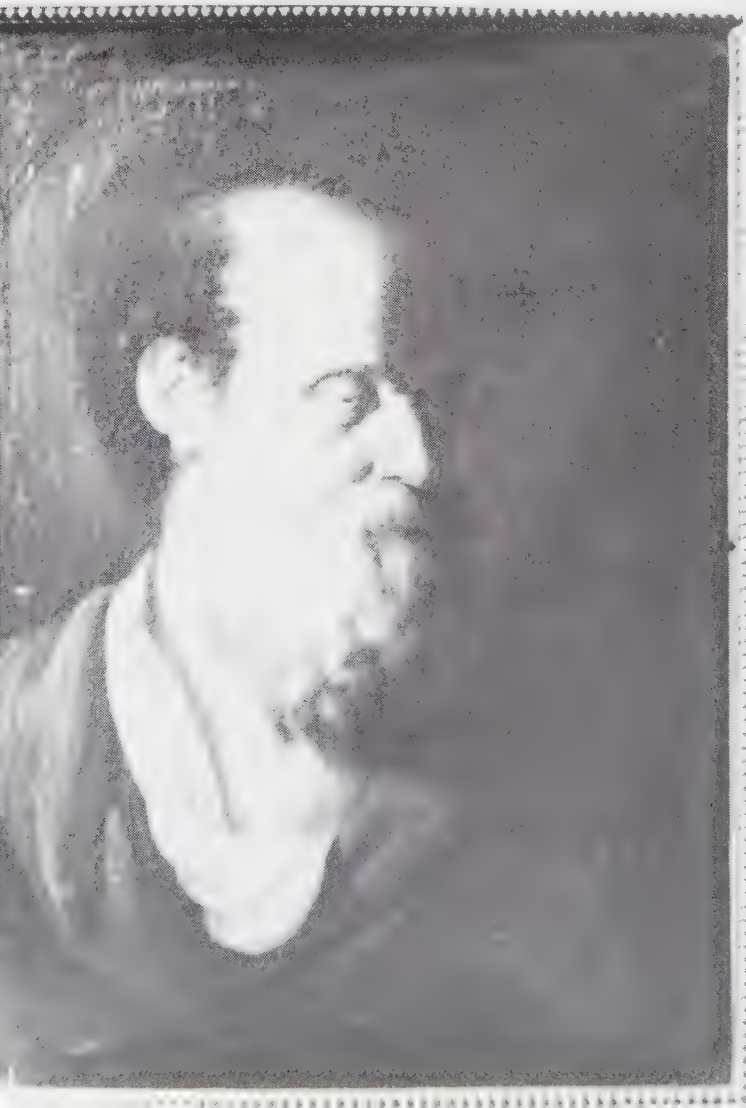


Fig. 86 *Baiocco* (n° 457)

Fig. 87 *Deux femmes regardant une estampe* (no 460)

Fig. 88 *Femme cousant* (n^{o} 311), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 89 *Phaét n effrayé : le 3 gne du Lion* (nº 2
Musée Municipal des Ur
lines, Macon

Fig. 90 Anders Hoffman
Phaét n
Localisation inconnue

Fig. 91 *Un Magicien* (nº 32),
Bibliothèque Ambro-
siana, Milan

g. 92. *La Roue d'Ixi n* (n° 108), National-museum, Stockholm

93 *Monstres chimériques* (n° 109), Musée Fabre Montpellier

Fig. 94
Une Bataille (n° 97), Bibliothèque Nationale, Madrid

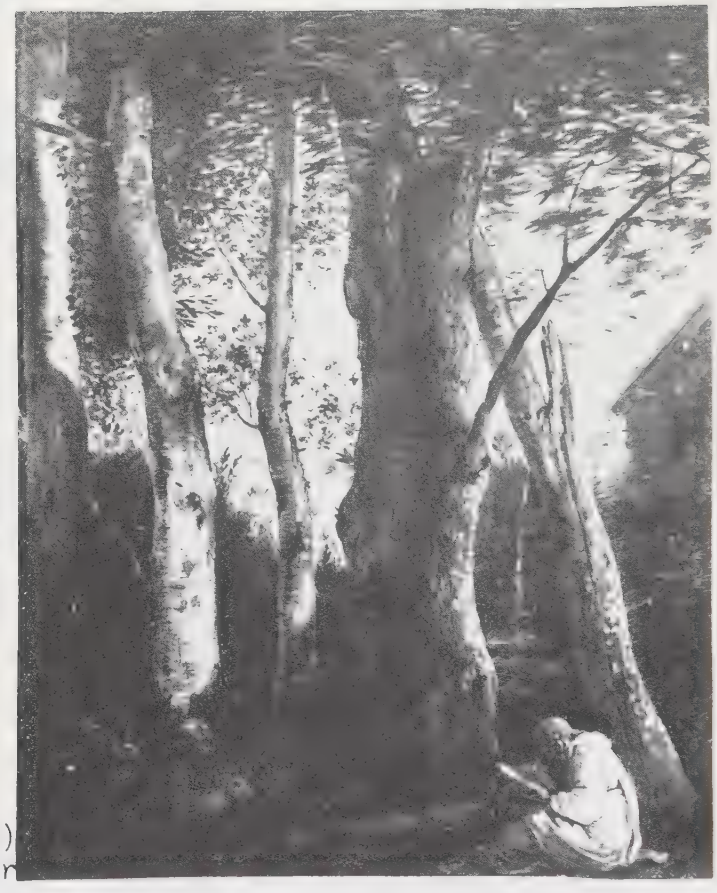


Fig. 95
Paysage d'Italie (n° 28)
Musée Fabre, Montpellier

Fig. 96 *Paysage avec une forteresse* (n° 107),
Château de Löfstad

Fig.97 *Paysage urbain romain animé des personnages* (n° 106),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 98 *Villa dans la campagne romaine* (n° 235),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 99 *Bacchanale* (n^{o} 32 a), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 100 *Bacchanale* (n^{o} 32 b), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 101 *Paysage avec Pan* (n° 102), Statens Museum for Kunst, Copenhague

Fig. 102 *Adam et Eve pleurant sur le corps d'Abel* (n° 110), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 103
Le Triomphe d'Amour, copie par Gagneraux, Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 104 *Sacrifice à l'Amour* (nº 82), Nationalmuseum, Stockholm

Fig. 105
Sacrifice à l'Amour, copie d'après le dessin de Gagneraux, Nationalmuseum, Stockholm

Fig. 106 *Le Nid d'Amours* (n^{o} 471)

Fig. 107 *L'éducation de Jupiter* (n^{o} 469)

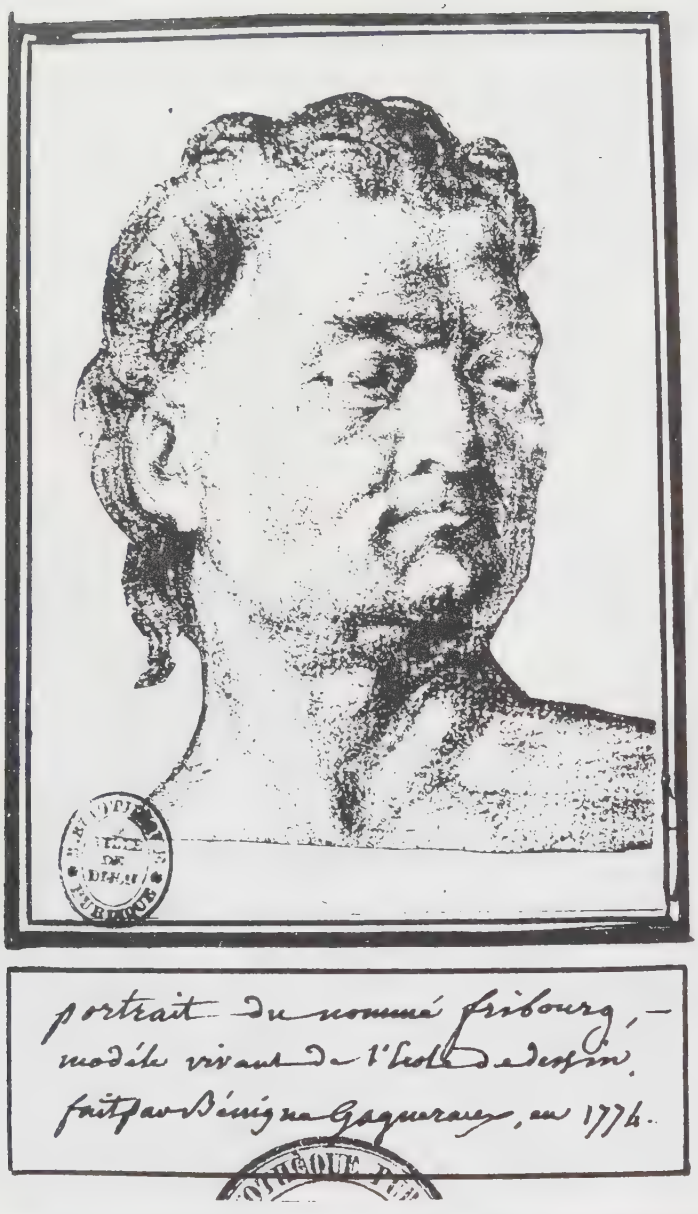


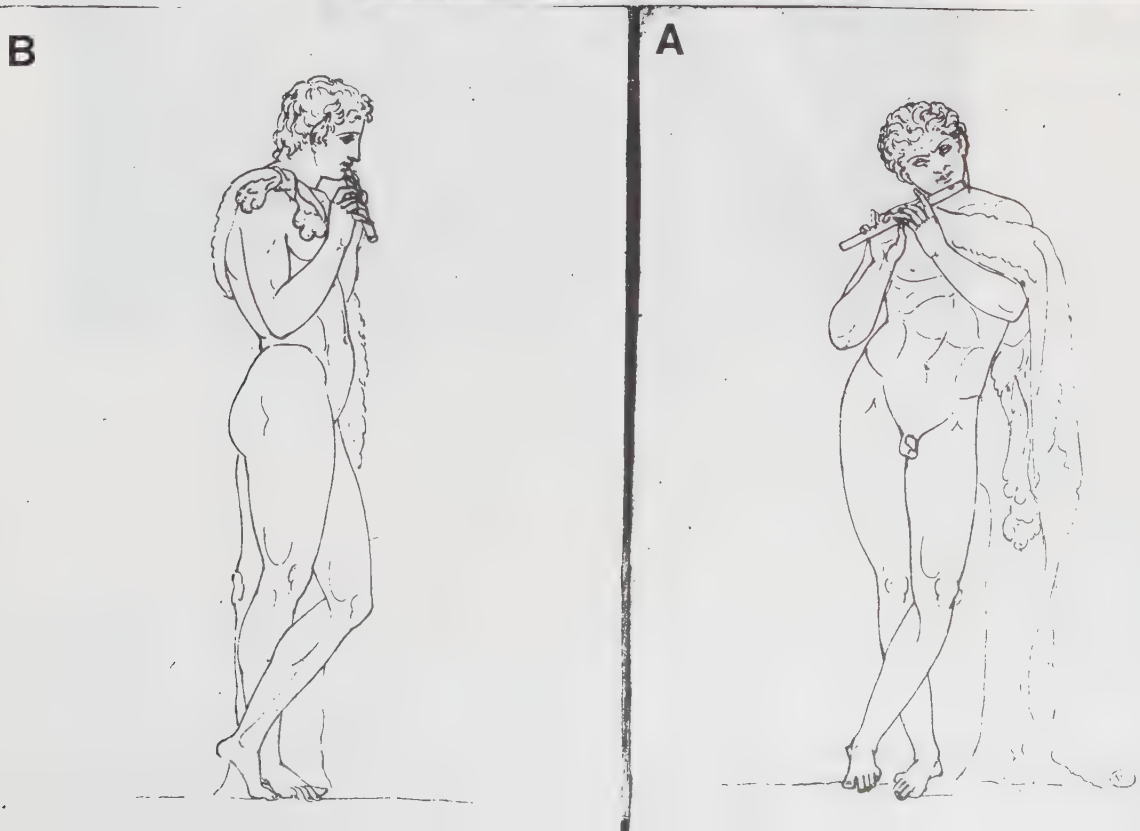
Fig. 108 *Portrait de Fribourg* (n° 68), Bibliothèque Municipale, Dijon

Fig. 109
Silène et Bacchus d'après Piranesi, *Choix des meilleurs statues antiques*, Rome 1781-83.

Fig. 110 Jean Naigeon (?)
Marcus Curius refuse les présents des Samnites,
Musée des Beaux-Arts, Nancy

ig. 111 *Torse du Laocoon* (n° 69), Musée des Beaux-Arts, ijon

. 112 *Jeune satyre jouant de la flûte* (n° 71 a et 71 b), Musée des Beaux-Arts Dijon



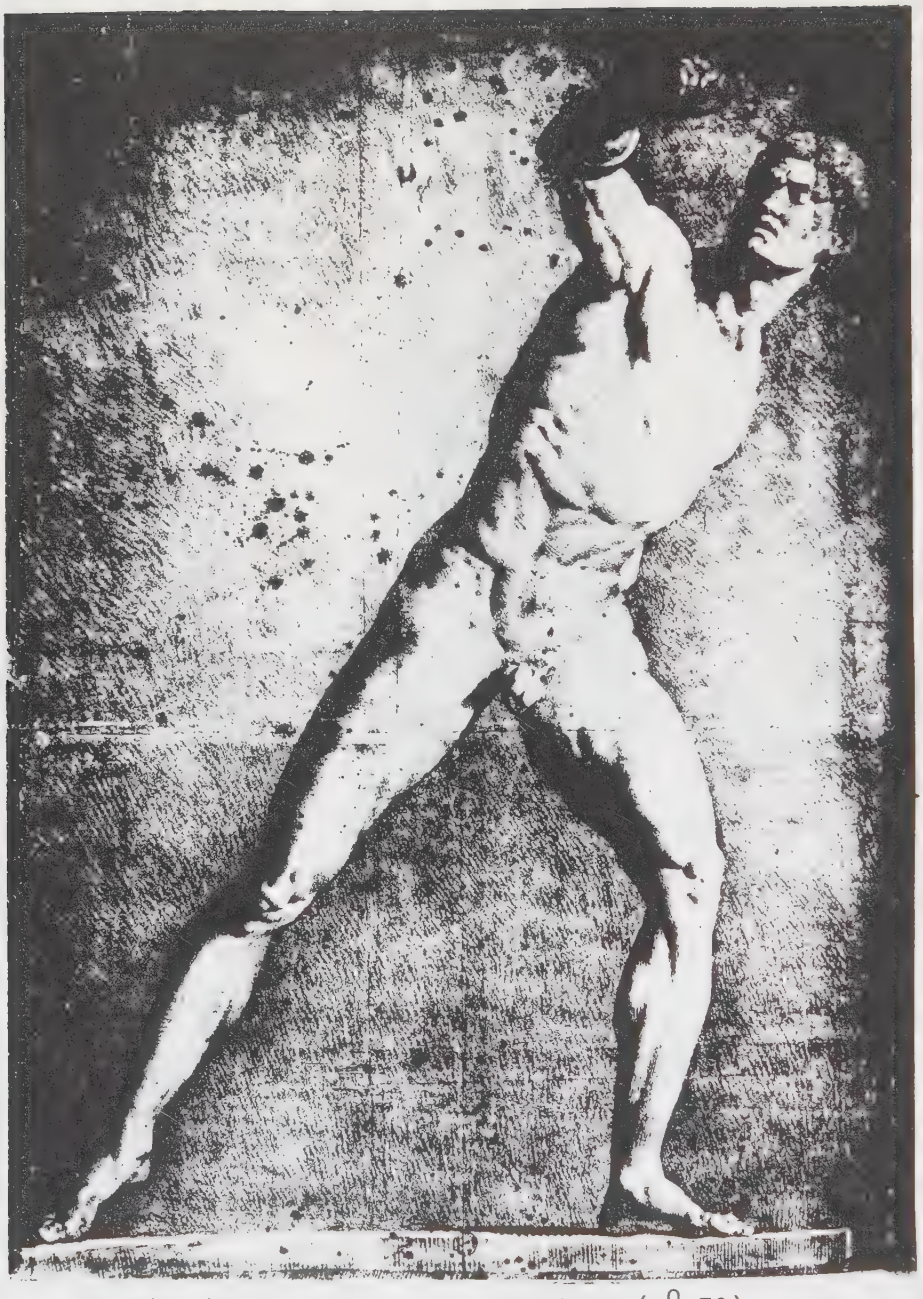


Fig. 113 *Le Gladiateur Borghèse* (n° 70),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 114 *Repos en Egypte* (n° 72 b), Bibliothèque Nationale, Madrid

Fig. 115 *Repos en Egypte* (n° 72 a), Bibliothèque Nationale, Madrid

Fig. 116 *Amazone tirant à l'arc* (n° 93), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 117 *Borée et Orithye* (n° 74), Musée des Beaux-Arts, Dijon

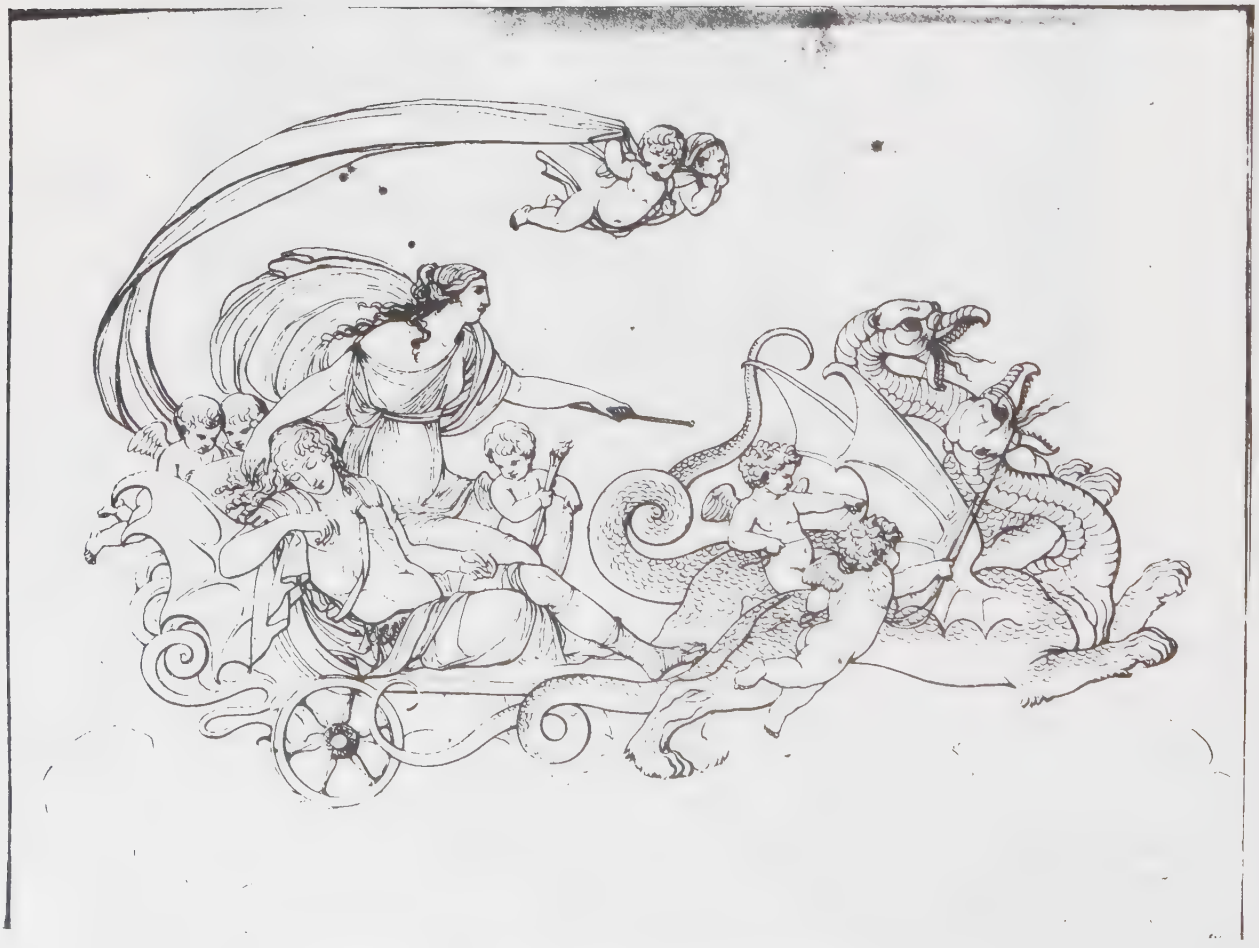


Fig. 118 *Cérès et Jason* (n° 87), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 119 *Calque* d'après D'Hancarville 1766-67 I, pl. 130 (n° 335), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 120 *Vénus blessée par Diomède* (n° 465)

Fig. 121 *La Peinture* (n° 476)

Fig. 122
L'Homme tourmenté par la Jalousie se venge sur l'Amour (n° 462)

Fig. 123 *La Pluie* (n° 472)

Fig. 124 *Le Triomphe de Neptune* (n° 14),
Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 125 *Paysanne à genou allaitant son enfant debout* (n° 461)

Fig. 126 *Mercure apporte l'enfant Bacchus aux nymphes* (n° 459)

Fig. 127 *Vénus et l'Amour* (n° 463)

Fig. 128 *Faune caressant une chèvre* Pierre gravée du Cabinet du Duc d'Orléans, La Chau & Le Blond 1780, I, pl. 73

Fig. 129 *Faune caressant une chèvre* (n° 468)

Fig. 130 *La mort de Lausus* (n° 81), coll. privée, Suède

Fig. 131 *La Forge de Vulcain* (n° 80), coll. privée, Suède

Fig. 132 *Cérémonie du Jeudi Saint* (n° 101), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 133 *Diomède chez Jupiter* (n° 100), Bibliothèque Municipale, Dijon

Fig. 134 *Métamorphose de Daphné* (n° 75), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 135 *Deux groupes d'anges chantant* (n° 303), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 136 *Enlèvement de Proscrpine* d'après un sarcophage au Vatican (n° 155), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 137 *La Boîte de Pandore* (n° 466)

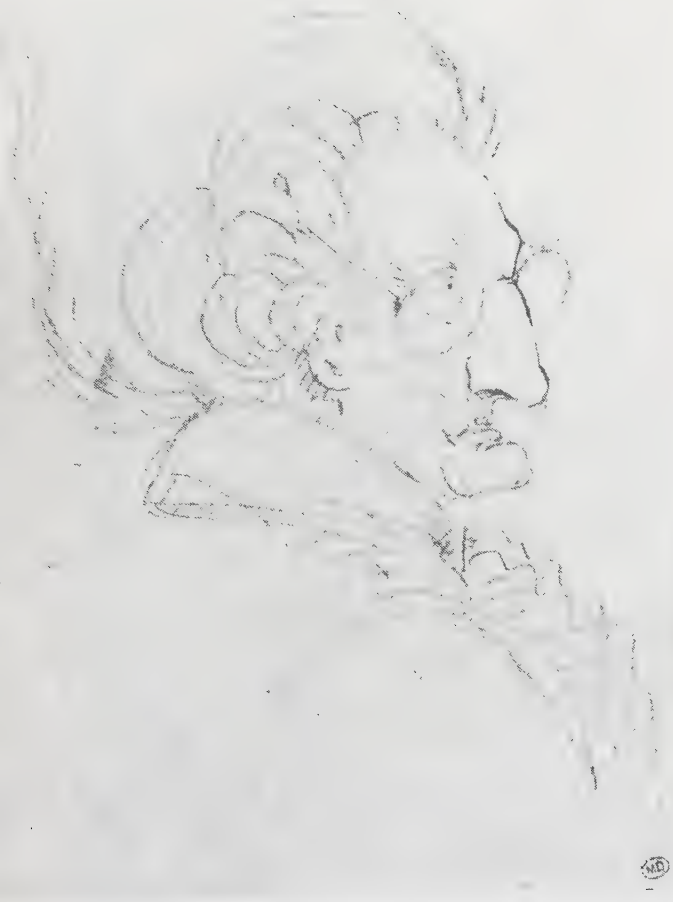


Fig. 138 *Caricature d'un homme âgé* (n° 103), Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 139 John Flaxman, *Trois hommes drapés*, University College, Londres

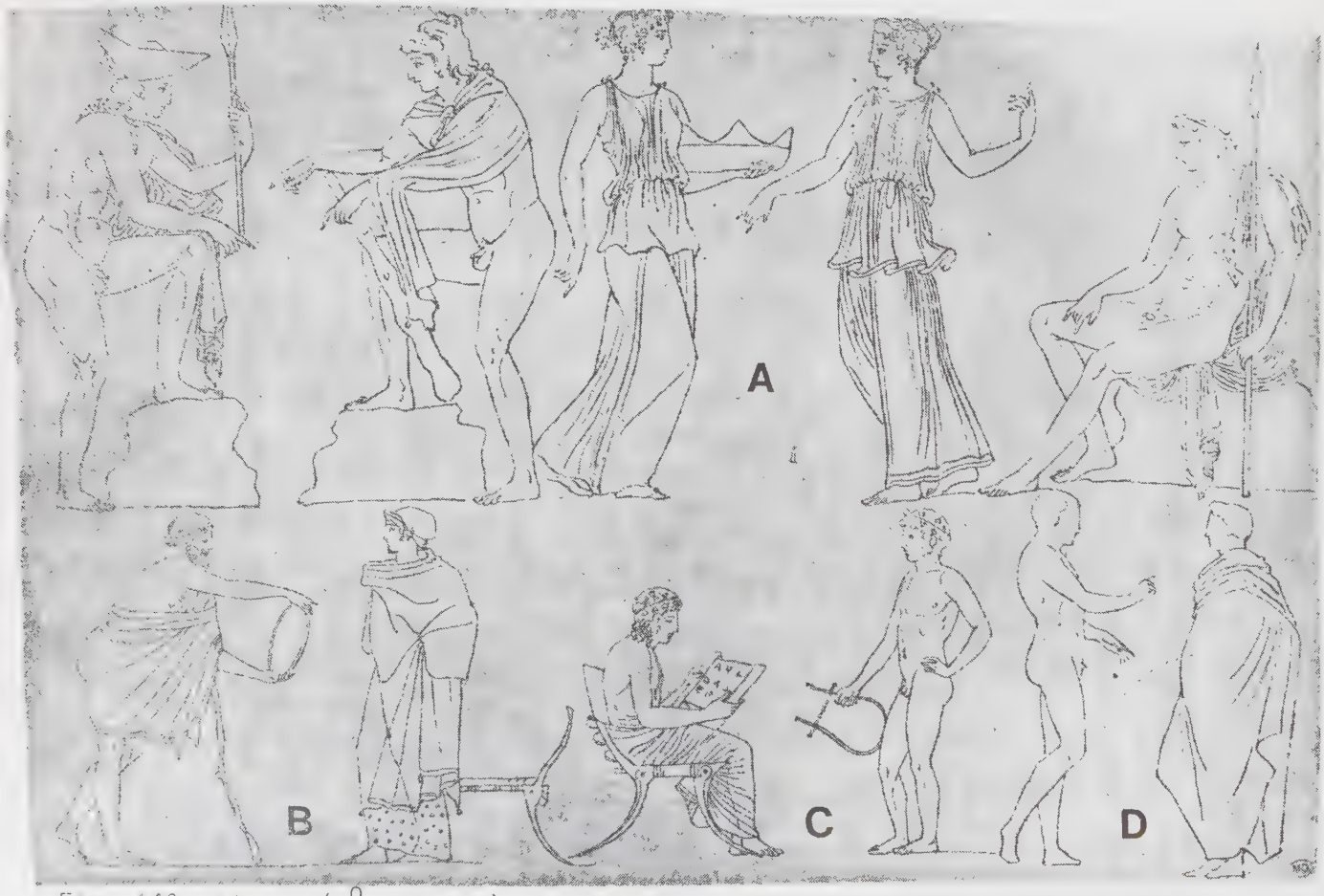


Fig. 140 *Calques* (n° 363 A-D) d'après D'Hancarville 1766-67, vol. II, Musée des beaux-Arts, Dijon

Fig. 141 *Scène devant une maison* (n° 286), Musée des beaux-Arts, Dijon

Fig. 142 *Calque* (n° 338) d'après Tischbein 1791-95, vol. I, pl. 6
Musée des beaux-Arts, Dijon

PROVENANCE DES CLICHES PHOTOGRAPHIQUES

Kunsthalle, Brême *59*

Musée des Beaux-Arts, Chambéry *83*

Statens Museum for Kunst, Copenhague *101*

Thorvaldsens Museum, Copenhague *29*

Musée des Beaux-Arts, Dijon *5,6, 34, 36-38, 41, 45, 48, 49, 52, 55-57, 60, 66, 72-74, 76, 77, 97, 99, 100, 102, 103, 111-113, 116-118, 124, 132, 134, 138*

Musée Magnin, Dijon *75*

Gabinetto Fotografico, Florence *2, 53, 58*

Musée d'Art et d'Histoire, Genève *65*

Nationalmuseum, Helsinki *7, 23, 47, 50*

Musée des Beaux-Arts, Kalmar *12*

Musée départemental, Linköping *19*

Musée Municipal des Ursulines, Macon *64,89*

Bibliothèque Nationale, Madrid *94, 114, 115*

Bibliothèque Ambrosiana, Milan *91*

Claude O'Sughrue, Montpellier *54, 95*

Gilbert Mangin, Nancy *110*

Bibliothèque Nationale, Paris *61, 126*

Galerie Nationale, Prague *14, 17, 18*

F^lli^ Alinari, Rome *28, 71*

Oscar Savio, Rome *86*

Katarina Hallin, Stockholm *46, 84, 85*

Bibliothèque Royale, Stockholm *11, 20, 21, 27, 31, 44, 62, 67, 69, 80, 82, 87, 106, 107, 120-123, 137*

Nationalmuseum, Stockholm *3, 4, 13, 24, 30, 92, 104, 105, 109*

Urban Sandström, Stockholm *10, 22, 26, 68, 70, 96, 130, 131*

Galerie Sabauda, Turin *78*

L'auteur *1, 15, 16, 39, 40, 51, 63, 79, 88, 98, 108, 119, 133, 135, 136, 140, 141, 142*

Holms Gårds Tryckeri
590 98 EDSBRUK